SÉRIE PRINCÍPIOS

Lígia Cademartori

PERÍODOS LITERÁRIOS

editora ática

DIGITAL Source
http://groups.google.com/group/digitalsource

PERÍODOS LITERARIOS

Lígia Cademartori

Série Princípios

Editora Ática

Sumário

1. Introdução 5

2. Cantigas medievais 10

3. Renascimento 17

4. Maneirismo 22

5. Barroco 25

6. Neoclassicismo 31

7. Romantismo 36

8. Realismo 43

9. Parnasianismo 49

10. Simbolismo 52

11. Impressionismo 56

12. Modernismo 61

13. Contemporaneidade 70

14. Vocabulário crítico 75

15. Bibliografia comentada 78

Introdução

> *O talhe esbelto da moça desenhava-se através da nívea transparência de um lindo vestido de tarlatana com laivos escarlates. Coroava-lhe a fronte o diadema de suas belas tranças, donde resvalavam dois cachos soberbos que brincavam sobre o colo.*
>
> (José de Alencar)

A citação pertence ao romance *A pata da gazela*, que encantou o público leitor que começava a se formar, no Brasil, em meados do século XIX. O jovem leitor de hoje, no entanto, não se identifica do mesmo modo que os contemporâneos do romancista com a nomeação e, seguramente, não lhe é familiar essa imagem que o narrador evoca. Mudaram os trajes, os penteados e forma de se fazer uma descrição. A personagem e o narrador pertencem a um outro momento histórico, marcado por outras características, sujeitas a normas de seleção e de composição próprias da época.

Todo momento histórico apresenta um conjunto de normas que orienta e caracteriza suas manifestações culturais, constituindo o que se chama de estilo da época. Ou seja, o estilo de época que caracteriza a produção cultural

de um determinado momento histórico se orienta por normas que agem como princípio regulador, estabelecendo regras para a criação, prescrevendo os traços que devem apresentar e circunscrevendo sua abrangência. No caso da produção artística, as regras que a disciplinam são chamadas de normas estéticas e reúnem-se segundo o preceito do gosto.

Não se pode pensar em estilo e normas sem pensar em gosto, e tampouco se pode pensar em gosto sem pensar na época que vai determiná-lo. O gosto, porém, não é o mesmo e o único em uma mesma época. Basta observar a diversidade de normas estéticas a reger os gostos nas diferentes classes sociais. Uma dada obra, apreciada numa determinada camada social, não desperta, necessariamente, idêntico interesse em outra e, além disso, dentro de uma mesma classe, as diferenças de idade, sexo, profissão determinam variados interesses e juízos sobre uma mesma obra.

As normas hierarquizam-se. Cada grupo social, dividido vertical (classes sociais) e horizontalmente (idade, sexo, profissão), tem seu cânone estético, ou seja, código de preceitos de arte, como um de seus traços mais característicos. Comprova esta afirmação o fato de que, quando um indivíduo passa de uma classe para outra, no esforço de integração, procura aparentar, ao menos, os traços externos do gosto da classe em que quer estar incluído: busca vestir-se de modo a imitar o grupo a que quer pertencer, ouvir as músicas que este grupo aplaude e, se for o caso, comprar os mesmos livros e citar os mesmos autores que a classe a que ambiciona pertencer consagra.

Por ser um fato que existe diferentemente no tempo e peculiarmente em cada segmento social, o estilo é um fato histórico e, também, um fenômeno relativo à divisão da sociedade em classes sociais. Sendo assim, num mesmo momento histórico convivem diferentes estilos sujeitos

a distintas normas, porque diferentes são as classes e distintas as gerações e profissões a que os produtos culturais se

destinam. Convém ter-se presente, porém, que as normas de um determinado grupo irão preponderar, invariavelmente, sobre as de outros de uma mesma época, e essa preponderância fará com que o conjunto de normas que consiga se impor passe à história como o estilo daquele momento. Isto deve ser considerado levando-se em conta, sempre, a tensão entre esse estilo que conseguiu sobrepor-se aos demais e os outros existentes na época, já que cada estilo apresenta um caráter marcantemente imperativo, procurando excluir, por indiferença ou desprezo, qualquer outro. Nas obras, porém, nem sempre é possível efetuar tal exclusão, havendo aquelas em que convivem mais de um estilo.

O estudo da literatura não pode dispensar uma identificação do fenômeno em relação ao momento histórico em que surgiu. Assim, “período”, “movimento”, “escola”, “fase literária” são termos de circulação freqüente, e manifestam a tentativa de ordenação dos fenômenos literários no tempo. Essa tentativa, porém, enfrenta dificuldades metodológicas. A principal delas é a questão da divisão em períodos, em que é preciso conciliar os critérios de tempo e os critérios estéticos. Sem essa relação, a divisão pode se tornar arbitrária. Uma periodologia pode obedecer a um procedimento meramente cronológico, referindo-se à literatura do século XVI, do século XVII, etc. Outra, prender-se a denominações políticas, referindo-se à literatura colonial, à literatura do Segundo Reinado, etc., designando o literário pelo fato político. Mas ambas deixam de distinguir as peculiaridades estéticas para englobar obras de características distintas sob uma mesma denominação. Por exemplo: se usássemos como critério de divisão da produção literária o seccionamento cronológico “século XIX” para enfocar a literatura brasi-

leira, agruparíamos, num mesmo período, autores tão distintos quanto Olavo Bilac e Cruz e Sousa. Se, por outro lado,

recorrêssemos à denominação política, uniformizaríamos, designando como “coloniais”, obras que pouco apresentam de comum entre si, como as de Gregório de Matos Guerra e de Tomás Antônio Gonzaga.

O desafio da periodologia literária consiste em, não podendo se afastar da história, ter de superá-la para dar conta daquilo que nela é especificamente literário, ou seja, do sistema de normas estéticas que dominam a literatura num dado momento histórico. A partir desse ponto de vista, René Wellek e Austin Warren, em Teoria da literatura, consideram que historiar um período consiste em mostrar a ascensão, a predominância e a decadência de um sistema de normas, tendo presente que isso não ocorre em datas precisas e passíveis de um rígido registro no calendário, o que, ao lado da noção de convivência de estilos num mesmo período, conduz à noção de imbricação de períodos, em lugar da concepção que os vê em sucessão, como se pudessem existir isoladamente. As características de um período sobrevivem em outro e, se existe substituição delas, é possível identificarem-se zonas fronteiriças em que as características se interpenetram, dificultando a classificação. A esse propósito, observou Van Tieghem (Le romantisme dans la littérature européene. Paris, A. Michel, 1948. p. 120.) que, em literatura, como em outros domínios, não há a simples substituição do velho pelo novo, mas uma adoção parcial das conquistas precedentes somada àquelas que se criam.

O período, entendido como um sistema de normas literárias expressas num estilo, apresenta-se, segundo Otto Maria Carpeaux (História da literatura ocidental. Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1954/1966), como uma possibilidade expressiva que revela o tipo de homem de uma determinada época:

> *o homem medieval, o homem renascentista, o homem barroco, o homem classicista, o homem romântico (.. .) seriam mudos e, por conseqüência esquecidos, se certos entre eles não*

> *tivessem o dom individual da expressão artística, realizando-se em obras que ficam.*

Cada período é dominado por um determinado ponto de vista a partir do qual se cunha um padrão de homem, representação simbólica de uma concepção de humanidade que configura, esteticamente, a ideologia de um determinado momento. A partir desse ponto de vista, consideraremos as peculiaridades de estilo das manifestações literárias ao longo do tempo e vinculadas às classes e interesses sociais que representam.

2
Cantigas medievais

Se eu pudesse desamar
a quem me sempre desamou,
e podeis'algum mal buscar
a quem me sempre mal buscou!
Assi me vingaria eu,
se eu podesse coita dar
a quem me sempre coita deu.

Mais sol nom posso eu enganar
meu coraçom que m'enganou,
por quanto me fez desejar
a quem me nunca desejou.
E per esto nom dormio eu,
porque nom poss'eu coita dar
a quem me sempre coita deu.

Mais rog a a Deus que desampar
a quem m'assi desamparou,
vel que podess'eu destorvar
a quem me sempre destorvou
E logo dormíria eu,
se eu podesse coita dar
a quem me sempre coita deu.

Vel que ousass'eu preguntar
a quem me nunca preguntou

por que me fez em si cuidar,
pois ela nunca em mim cuidou.
E por esto lazeiro eu,
porque nom poss'eu coita dar,
a quem me sempre coita deu.
(Pero da Ponte)

A história da poesia moderna ocidental inicia, segundo Arnold Hauser em sua História social da literatura e da arte, com a poesia cavalheiresca da Idade Média. Depois de um período de três séculos em que a poesia provinha exclusivamente dos monastérios, a poesia cavalheiresca, em pleno teocentrismo medieval, opõe-se ao espírito ascético da Igreja, e o poeta profano destrona o clero como produtor de poesia. O surgimento do cavaleiro como poeta constitui um marco tão expressivo e uma novidade tão significativa no cenário medieval que este momento pode ser considerado como decisivo para a história da literatura. Com a poesia cavalheiresca, inicia-se o culto consciente do amor, o destaque à sua importância, a crença de que o sentimento amoroso seja fonte de bondade e de beleza. Sem ter iniciado a temática amorosa, foi, no entanto, a poesia cavalheiresca que deu um novo sentido ao amor na literatura. Desde os clássicos greco-romanos, o motivo amoroso já está presente na produção literária, mas com uma significação distinta daquela que ganha na Idade Média. A ação da Ilíada de Homero, por exemplo, gira em torno de duas mulheres, mas não em torno do amor: as personagens femininas são, nessa obra, apenas o motivo da disputa e, como tal, poderiam ser substituídas por algum outro motivo, sem que isso significasse uma alteração essencial. Se considerarmos a outra obra de Homero, a Odisséia, comprovaremos que,

na relação do herói com a personagem feminina Penélope, esta é vista como um objeto de propriedade de seu marido, uma parte dos bens domésticos. Os gregos já haviam

descoberto a fascinação das histórias amorosas, como atestam as narrativas de Amor e Psiquê e de Dafne e Cloé, mas o tratamento sentimental da inclinação amorosa e a tensão da procura de realização pelos amantes só foram buscados como efeito poético no período medieval.

Em contraste com a poesia clássica da Antigüidade, a poesia cavalheiresca se caracteriza pelo fato de que nela, o amor, mesmo tendo um aspecto espiritual, conserva seu caráter sensual e seu apelo erótico. Outras peculiaridades dessa poesia em relação ao tema amoroso são a ternura e a intimidade do sentimento, a ansiedade e a devoção à amada, e a idéia de que a felicidade depende do amor. O cortejo à mulher era desconhecido em períodos anteriores, e constitui uma inversão dos costumes do povo, uma vez que as mulheres é que, de fato, cantavam seus apelos amorosos aos homens. Nas canções de gesta, outra manifestação poética medieval, constituída por narrações dos feitos de cavalaria, são ainda as mulheres que iniciam as insinuações amorosas, pois somente a partir do cavalheirismo é que a iniciativa amorosa feminina foi considerada inconveniente.

Na poesia cavalheiresca, o homem se consome em paixão perante o desdém da amada, e se resigna perante a inacessibilidade do objeto de seu amor. Esse comportamento perante o amor, essa não-exigência de uma resposta, a ausência de um objeto tangível e definido para o sentimento serão, muito mais tarde, características do Romantismo.

Essa poesia apresenta outras peculiaridades de caráter inovador. Numa época em que a mulher ocupava socialmente um lugar de total dependência, o homem, na manifestação poética, reprimia seu orgulho e sua impetuo-

sidade para mendigar-lhe o direito de confessar o seu amor. Mais surpreendente ainda é, na rigorosa Idade Média, a confissão de um amor freqüentemente impregnado de

sensualismo, audácia agravada pelo fato de o alvo desse amor erótico ser uma mulher casada, esposa do senhor e protetor do poeta.

Hauser apresenta dados da história social que dimensionam as características referidas. Nas cortes e nos castelos medievais, havia muitos homens e poucas mulheres. Os homens do séquito eram, geralmente, solteiros, e as moças das famílias nobres eram educadas em conventos. Na princesa ou castelã localizava-se, portanto, o desejo. Sendo essa mulher proibida, criava-se a tensão erótica das cantigas corteses, expressão sublimada do amor.

A poesia cortês medieval é uma poesia convencional: a amada é dotada sempre das mesmas características, e festejada de uma única maneira, dando a impressão de que o objeto da cantiga não é uma mulher determinada, com traços individuais, mas uma imagem ideal, ou seja, um modelo literário referido de modo uniforme, como se todas as composições fossem obra de um mesmo poeta. Antes de ser a manifestação do amor a uma mulher determinada, o idealismo do amor cortês, sem disfarçar seu sensualismo, constitui-se numa rebelião contra o mandamento religioso da continência, numa época em que a Igreja detinha o grande poder repressor, conclamando os homens para a negação de seu corpo e de qualquer prazer que não fosse espiritual.

Outra interpretação a respeito dessas cantigas destaca, especialmente, a relação de classe que fazia com que, na ausência do senhor, o culto e a subserviência se voltassem àquela que, na corte, representava o poder máximo: a senhora. Por essa interpretação, em lugar de amor, o material das cantigas é a dominação do servo por seu senhor e a necessidade de agradá-lo como sobrevivência.

Nem toda poesia da Idade Média é poesia cortês. Uma quantidade representativa das cantigas é inspirada na vida popular rural, e dista consideravelmente da poesia

cavalheiresca. Inspira-se na moça que vai lavar a roupa ao rio, na que lava na fonte seus cabelos, na que, no ambiente doméstico, conversa com a mãe e com as amigas.

Os textos literários mais antigos da língua portuguesa são composições poéticas reunidas em cancioneiros de fins do século XII e também dos séculos XIII e XIV. Os cancioneiros são coleções de composições em verso, produzidas em épocas anteriores e conservadas pela tradição oral. Um tratado de poética anônimo — *A arte de trovar* — define os três gêneros fundamentais dessa poesia: *cantigas d'amor*, *cantigas d'amigo* e *cantigas de escárnio* e *maldizer*. O denominativo comum é "cantiga", isto é, poesia para ser cantada a um público ouvinte.

As cantigas d'amor apresentam as características identificadas como pertencentes à poesia cavalheiresca cortês. As cantigas d'amigo são de inspiração popular, nascidas na comunidade rural, complementando a dança e o canto coletivo dos ritos agrícolas:

Levantou-S 'a velida
levantou — s'alva
e vai lavar camisas
e no alto
Vai-Ias lavar alva.

Os poetas da corte, por sua vez, imitavam essa poesia popular. Antônio José Saraiva e Oscar Lopes, em sua História da literatura portuguesa (Porto, Porto, s.d.) chama atenção para o fato de que poetas em sucessivas épocas e diferentes meios adaptaram e variaram essa poesia folclórica. As formas de versos mais simples coincidem, de modo geral, com os temas rurais e primitivos da cantiga d'amigo.

As cantigas d'amor já apresentam uma forte influência provençal, isto é, da poesia que, em fins do século XI, irradiou-

se da Provença levada pelos trovadores, com as características do cavalheirismo e com feição erudita.

As cantigas de escárnio e de maldizer pertencem ao gênero satírico. As cantigas de maldizer denunciam irregularidades da vida familiar e doméstica, apontando licenciosidades, registradas de modo grosseiro. Menos impiedosas, as cantigas de escárnio protestam contra os desregramentos do indivíduo e da sociedade, constituindo-se em instrumento crítico ou simples repertório apimentado de costumes.

Além dessas composições em verso, as manifestações em prosa da literatura medieval consistiam nos romances de cavalaria, nas obras dos escritores místicos e doutrinários e a historiografia. Os romances de cavalaria eram constituídos pelo conjunto de narrativas que descreviam as aventuras dos cavaleiros da corte do Rei Artur, herói mítico da resistência bretã à invasão anglo-saxônica. No século XIV, destaca-se, na Península Ibérica, o romance de cavalaria Amadis de Gaula. Amadis é o cavaleiro per feito, exemplar em suas virtudes medievais. A historiografia constava de registros da genealogia dos reis e dos nobres, enquanto a prosa doutrinal e religiosa voltava-se para a apresentação de uma visão maniqueísta do bem e do mal.

A herança medieval chega à literatura brasileira através das letras portuguesas. Vêm da Idade Média as formas de lirismo popular e cortês. O Brasil quinhentista, pela obra de Anchieta, apresenta fortes traços de medievalismo, fiel aos valores cristãos e à supremacia da Igreja. Da lírica medieval que, como as cantigas d’amor, neutraliza tais valores, há influências ao longo das manifestações poéticas brasileiras.

Modalidades literárias e características

- *Poesia cortês:* — forma convencional
  — o amor como tema
  — surgimento do cavalheirismo

- *Cancioneiros:* — cantigas d'amor: feição erudita
  — cantigas d'amigo: origem rural
  — cantigas de escárnio e maldizer: gênero satírico

- *Prosa:* — romance de cavalaria
  — escritos místicos e doutrinários
  — historiografia

3
Renascimento

Assi fomos abrindo aqueles mares
Que geração algüa não abriu,
As novas ilhas vendo e os novos ares
Que o generoso Henrique descobriu;
De Mauritânia os montes e lugares,
Terra que Anteu num tempo possuiu,
Deixando à mão esquerda, que à direita
Não há certeza doutra, mas suspeita.

(Luís de Camões)

À medida que a sociedade vai se liberando do amplo domínio da Igreja, a arte vai se voltando mais para a realidade, valorizando o homem e colocando-o como o centro ao redor do qual gira o mundo. Esse antropocentrismo, oposto ao teocentrismo medieval, caracteriza o Renascimento, identificado pela valorização da razão, pelo culto aos valores da Antigüidade Clássica e pelo humanismo.

O Renascimento valoriza sobremaneira a faculdade de conhecimento e a soberania de raciocínio, capazes de conduzir os homens a grandes proezas como as que canta Camões (1524-1580) em Os Lusíadas, a épica das gran-

des navegações portuguesas, de onde foram extraídos os versos acima. Própria do espírito do Renascimento é a imitação

dos clássicos da Antigüidade Grego-Latina. Vem deles o modelo de criação artística, constituindo-se em dogma a determiná-la. Ela seria mais valorizada quanto mais se aproximasse da fiel imitação dos antigos.

Voltar aos clássicos significava renascer pelo reencontro com o padrão legítimo a ser incorporado pelo mundo moderno de então. O patrimônio clássico não havia sido esquecido pela Idade Média; havia sido cristianizado, o que significa uma deformação. No Renascimento, a concepção de que os gregos e os romanos haviam atingido a mais alta realização artística promove uma recondução aos padrões clássicos originais. Imitam-se as normas estéticas de Aristóteles e Horácio e os preceitos retóricos de Cícero e de Quintiliano. Os critérios fundamentais são: ordem, regularidade, precisão formal.

À nova concepção de homem que surge então dá-se o nome de humanismo, entendendo-se por isso o interesse pelo ser humano e a primazia a ele conferida. O homem passa a ser valorizado pela sua capacidade de conhecimento, pela sua possibilidade de voltar-se às coisas do mundo e dominá-las pelo saber. O Renascimento protesta contra o ascetismo medieval — ou seja, o desprezo do corpo e dos interesses não—espirituais do homem —, valorizando a autodeterminação da personalidade e exaltando a natureza humana. Isso não significa, porém, que o Renascimento tenha sido incrédulo; foi, sim, anticlerical e antiascético. Idéias tão importantes ao homem medieval, como salvação, redenção, pecado original, não desaparecem, mas passam a ser secundárias. O sentimento religioso não desaparece, apenas deixa de ser primordial.

A concepção naturalista e científica do mundo é uma criação do Renascimento, sendo a preocupação científica e a metodização da natureza inovações renascentistas.

A realidade passa a ser observada e analisada e os dados da experiência são registrados consciente e coerentemente. A

peculiaridade desse estilo não é a transformação do artista em observador da natureza, mas o fato de a obra de arte ter se transformado em estudo da natureza. Mesmo nas representações religiosas, observa-se que se trata de uma arte voltada para o mundo imediato.

Sonhando com um mundo do qual toda luta tenha sido eliminada, não por conseqüência do exercício democrático, mas por conquista de um poder autocrático, isto é, exercido por um monarca absoluto, a arte renascentista representa uma realidade sublimada e enobrecida, marcada pela solenidade. O Renascimento foi o estilo de uma elite antipopular impregnada de cultura latina. Ainda mais homogênea do que tinha conseguido ser o clero no período medieval, essa elite produzia arte para si mesma. Diz Arnold Hauser (História social da literatura e da arte) a respeito:

> *os círculos mais amplos, ou não tinham sobre ela [a arte renascentista] conhecimento algum, ou a julgavam com critérios inadequados, não-estéticos, e se contentavam com produtos de valor mínimo. Nesta época, surgiu uma insuperável distância, fundamental para toda a evolução superior, entre uma minoria culta e uma maioria inculta, distância que, nesta medida, não conheceu nenhuma época precedente.*

Na Idade Média houve, como se procurou destacar, uma arte popular e uma cortês; as classes cultas da Antigüidade Clássica, por sua vez, tinham estado profundamente distanciadas do povo; em nenhum período histórico, porém pretendeu-se tão deliberadamente, como no Renascimento, circunscrever a arte a uma elite, sem fornecer condições de acesso à maioria. Os artistas, emancipados do domínio da Igreja, colocavam-se sob a proteção e tutela

dos humanistas. Estes reclamavam para si toda a competência estética: somente a eles cabia o julgamento das normas de

criação artística e de sua correta aplicação. Sendo, de fato, formados para isso, é com os humanistas que passa a existir o chamado “público de arte”, na acepção moderna.

Também com o Renascimento surge pela primeira vez a idéia de “gênio”, que trouxe consigo uma outra, a da propriedade intelectual. Na Idade Média, faltando essa idéia, faltava também a preocupação em ser original. Sendo a arte concebida como manifestação da idéia de Deus, e o artista somente um instrumento pelo qual se fazia visível a ordem eterna e a sobrenaturalidade das coisas, não poderia haver a idéia de propriedade do artista sobre sua obra. Portanto, a idéia de propriedade intelectual só se tornou possível com a desintegração da cultura cristã. Cessando o domínio absoluto da Igreja sobre todos os setores culturais, houve lugar para a autonomia da expressão. E não mais a religião, apesar de todas as tentativas posteriores, conseguirá restabelecer a unidade cultural medieval, retirando da arte a autonomia conquistada.

Antes do Renascimento, as noções de autoria e originalidade não tinham lugar. Enquanto na Idade Média a obra tinha apenas o valor de objeto, sem a valorização da autoria, no Renascimento, ela passa a ser considerada, também, pela personalidade que, através dela, fala. A arte cristã medieval valia pelo significado de seu conteúdo, o tema era o fundamental; no Renascimento, dá-se um deslocamento de interesse dos elementos do tema para os elementos formais de representação: o público passa a julgar a arte não somente do ponto de vista da vida e da religião, mas também a partir do ponto de vista da própria arte.

A independência da arte significa para o Renascimento independência perante a Igreja. A arte libera-se dos dogmas

religiosos e prende-se à imagem científica do mundo. Isso, contudo, não significa que ela tenha se convertido em serva da ciência do mesmo modo que, na Idade Média, tinha sido serva da teologia. No Renascimento, a autonomia da arte foi preservada.

O Brasil não teve Renascimento, mas, sem dúvida, recebeu influência de elementos renascentistas, para não falar na presença definitiva, em nossa cultura, do renascentista Camões, paradigma da poesia em língua portuguesa. Os cronistas, com seus relatos de viagem, primeiras manifestações literárias, se não do Brasil, sobre o Brasil, documentam não só a terra, mas também a atmosfera renascentista, integrados que estavam no afã expansionista de conquista que marcou o século XVI, em Portugal. Além disso, o ensino ministrado pelos jesuítas, de grande influência na educação brasileira nos três primeiros séculos, foi transmissor dos valores humanistas do Renascimento.

RENASCIMENTO
Características do período

• Antropocentrismo: — valorização da razão
— culto aos valores da Antigüidade
— humanismo

• Cientificismo: — Preocupação com a ciência
— metodização da natureza
— registro dos dados da experiência

• Elitismo: — arte produzida por e para uma elite antipopular

• Autonomia da arte: — independência da Igreja
— valorização da forma sobre o tema
— surgimento da noção de autor

Maneirismo

O mencionado fidalgo, nos momentos em que estava ocioso (que era a maior parte do ano) se punha a ler livros de cavalaria, com tanto afinco e gosto, que esqueceu quase completamente o exercício da caça e a administração de sua fazenda; e chegou a tanto sua curiosidade e desatino nisso que vendeu muita terra de semeadura para comprar livros de cavalaria para ler e, assim, levou a sua casa todos que havia. E, de todos, nenhum lhe parecia melhor que os que compôs o famoso Feliciano de Silva, porque a claridade de sua prosa e aquelas intrincadas razões suas lhe pareciam de pérola (...): a razão da senrazão que à minha razão se faz, de tal maneira à minha razão enfraquece que com razão me queixo de sua formosura.

(Miguel de Cervantes)

A palavra maneirismo deriva de maneira, que significa estilo, no sentido mais amplo da palavra. O maneirismo é a primeira orientação estilística que considera a relação entre o tradicional e o novo como um problema cultural que desafia a inteligência e dela demanda solução. Estilo com características específicas, dista tanto do Renascimento quanto do Barroco, constituindo-se numa

tentativa de pôr em acordo a espiritualidade da Idade Média e o realismo do Renascimento. Nas artes plásticas, Tintoretto, El

Greco, Bruegel são representativos dessa tendência de romper com a regularidade e com a harmonia da arte clássica, substituindo o caráter suprapessoal da obra clássica por traços subjetivos. Dissolvendo o objetivismo renascentista, o Maneirismo acentua o ponto de vista pessoal do artista e, ao mesmo tempo, a experiência pessoal daquele que fruirá a obra.

A cisão interna do artista se inicia no Maneirismo. Quando é levantada, por primeira vez, a questão do conhecimento na arte, discute-se o problema da relação desta com a natureza. Para o Renascimento, a natureza era a origem da forma artística; o Maneirismo afasta-se dessa concepção da arte como cópia, postulando que a arte cria, não segundo a natureza, mas como a natureza.

Enquanto na Idade Média as obras de arte tinham uma única interpretação considerada procedente, as grandes criações artísticas passam a receber, a partir do Maneirismo, muitas interpretações possíveis. As obras de William Shakespeare (1564-1616) e de Miguel de Cervantes (1547-1616) são exemplos disso: suas construções simbólicas são o oposto da homogeneidade clássica, cisão entre ser e parecer, Deus e o mundo. Cervantes é um bom exemplo do que seja o entendimento maneirista da vida, vacilando entre a alienação do mundo e o acomodamento racional a ele. Sua famosa personagem, Dom Quixote, de quem fala o fragmento que abre este capítulo, é representativa dessa ambigüidade. E na obra desse grande escritor espanhol que Hauser identifica os traços fundamentais do Maneirismo: a fusão do cômico e do trágico; a dupla natureza do herói, ora ridículo, ora sublime; a alusão do narrador à narrativa como sendo algo fictício; a presença do grotesco; a mescla de elementos realistas e fantásticos no relato; a união dos traços das novelas idea-

listas de cavalaria com traços picarescos vulgares; o convívio do diálogo cotidiano com recursos retóricos elaborados; o descuido com a execução da obra.

Do outro grande escritor maneirista, Shakespeare, observa Hauser que, apesar de existirem em sua obra elementos renascentistas e barrocos, predominam os elementos maneiristas na mescla de temas trágicos e cômicos; na síntese de elementos sensuais e intelectuais; na ornamentação da composição; na acentuação do ilógico, do insondável, do absurdo da vida; na concepção da teatralidade da vida; na linguagem carregada de metáforas, assonâncias e jogos de palavras.

O Maneirismo foi um estilo dirigido a um reduzido grupo de intelectuais. Quando sobreveio a Contra-Reforma, movimento de reação da Igreja Católica contra o luteranismo, ele era o estilo predominante. Porém, como não se adaptava aos objetivos da Contra-Reforma, não podendo, portanto, veiculá-la, o Maneirismo cedeu lugar ao Barroco, estilo mais popular e capaz de contribuir para a resolução dos problemas eclesiásticos de então.

A literatura brasileira não apresenta obras maneiristas. Contudo, o fato de nomes maiores da literatura ocidental, com amplo espectro na produção literária posterior a eles, como Cervantes e Shakespeare, terem sido maneiristas, impõe o registro e a atenção a esse estilo.

MANEIRISMO
Características

• Tentativa de conciliação das heranças medieval e renascentista
• Fusão do cômico e do trágico
• Dupla natureza do herói
• Presença do grotesco
• Convívio de elementos realistas e fantásticos

5
Barroco

Horas contando, numerando instantes,
Os sentidos à dor, e à glória atentos,
Cuidados cobro, acuso pensamentos,
Ligeiros à esperança, ao mal constantes.
Quem partes concordou tão dissonantes?
Quem sustentou tão vários sentimentos?
Pois para glória excedem de tormentos,
Para martírio ao bem são semelhantes.
O prazer com a pena se embaraça;
Porém quando um com outro mais porfia,
O gosto corre, a dor apenas passa.
Vai ao tempo alterando à fantesia,
Mas sempre com ventagem na desgraça,
Horas de inferno, instantes de alegria.

(Gregório de Matos)

A denominação “Barroco”, dada a essa arte que se estende do fim do século XVI até a metade do século XVIII, é posterior à época de sua manifestação. O termo

surgiu no século seguinte, para denominar fenômenos de arte considerados, pelos classicistas de então, confusos e extravagantes.

A etimologia da palavra “barroco” é controvertida; todas as hipóteses sobre qual seria sua origem, porém, apresentam a conotação de algo pejorativo e irregular, sendo o Barroco visto como uma degenerescência da arte renascentista, o que se expressaria na ausência de clareza e elegância de linhas, assim como no uso exagerado de ornamentos.

A reformulação desse conceito e a conseqüente valoração da arte barroca foram feitas por Heinrich Wölfflin (*Conceptos fundamentales de la historia del arte.* Madrid, Espasa, 1955) que desenvolveu um sistema, apoiado em cinco pares de conceitos, no qual estabelece uma contraposição entre traços renascentistas e barrocos. A partir da teoria wölffliniana, o Barroco passa a ser visto como um desenvolvimento, e não como uma degenerescência, do Classicismo. Estabelecidas as categorias próprias do estilo, sua avaliação a partir dos preceitos renascentistas perde a razão de ser.

As categorias são as seguintes:

Renascimento	*Barroco*
1. linear	pictórico
2. superficial	profundo
3. forma fechada	forma aberta
4. claridade absoluta	claridade relativa
5. variedade	unidade

A arte renascentista é marcada pela linearidade, pela presença de linhas incisivas e contornos claros que, contrastando com a interpenetração de contornos da arte barroca, realça o jogo de claro-escuro e configura-se como uma arte pictórica. Essa observação pode ser feita compa-

rando-se um quadro de Dürer, renascentista, e um de Rembrandt, barroco. Os quadros renascentistas apresentam planos claros, horizontais, definidos na superfície; a composição barroca é dotada de profundidade e sugere ilusões de distância. A esse respeito, contraponha-se Leonardo da Vinci e Tintoretto.

A terceira oposição enfatiza a diferença entre um equilíbrio composto de elementos horizontais e verticais que delimitam o espaço e mantêm o olho dentro de uma área limitada, e a presença de linhas diagonais que sugerem espaços além da pintura, o que pode ser observado nas obras dos mesmos pintores já citados. A contraposição de claridade absoluta e claridade relativa baseia-se em que, no Renascimento, todos os elementos do quadro são usados para definir e descrever a estrutura do sólido em formas ultradimensionais, enquanto no Barroco a claridade relativiza-se, cada elemento sendo valorizado por sua maior ou menor contribuição ao tema dramático.

A distinção entre o que seja a variedade de um estilo e a unidade de outro pode ser percebida em Botticelli, renascentista, cujas obras são estruturadas de modo a permitir que as figuras permaneçam entidades independentes, apesar do agrupamento harmonioso e do arranjo equilibrado dos elementos. Tanto isso é verdade que, em “As quatro estações”, uma das figuras — A Primavera — é mais conhecida que as demais integrantes do quadro. No quadro “Jardim de Amor”, do pintor barroco Rubens, pelo contrário, todas as partes são subordinadas a um ritmo que une o todo, e qualquer separação significa uma mutilação.

As peculiaridades do estilo barroco vinculam-se à ideologia da Contra-Reforma e do Concílio de Trento. O Renascimento foi uma reação contra a ideologia da civilização medieval somada à revalorização da Antigüidade Clássica, o que significou uma afirmação do racio-

nalismo e da concepção pagã e humanista do mundo. O Barroco é uma contra-reação a essa tendência, uma tentativa de retorno à tradição cristã.

O elemento cristão da Idade Média e o racionalista do Renascimento geraram o dualismo barroco, característico de um período em que o homem busca a conciliação do espiritualismo medieval com o humanismo posto em voga pelos renascentistas. A tentativa de conciliar essas tendências provocou a tensão, tão peculiar ao estilo, e as contradições próprias a uma tendência que ora festeja a razão, ora a fé; ora o sensorial, ora o espiritual. Afrânio Coutinho identifica no homem barroco a saudade de uma religiosidade de outra época, induzida pela Contra-Reforma, com o objetivo de despertar nele ânsias de eternidade, num momento histórico em que já não lhe era possível negar os valores mundanos e desconhecer as solicitações terrenas.

A atração por pólos opostos constitui o dualismo de uma época que encontra expressão na irregularidade e na intranqüilidade do estilo barroco, onde convivem tensamente o ascetismo e o erotismo, a religiosidade e a mundaneidade. Ao nível da retórica, o dualismo se expressa através das antíteses, isto é, da contraposição de uma palavra a outra de significação oposta, como se observa nos versos 2, 4, 7, 8, 9, 11 e 14 do poema de Gregório de Matos (1633-1696) transcrito: dor/glória; ligeiros/constantes; glória/tormentos; martírio/bem; prazer/pena; gosto/dor; inferno/alegria.

Outra figura de linguagem pela qual se manifesta a atração por pólos opostos é o paradoxo — união de idéias contraditórias num só pensamento, como se observa no verso 6 e, especialmente, no verso 9. O soneto de Gregório de Matos revela a captação do dissemelhante pelo poeta e a busca de elos de ligação ocultos sob o que é, aparentemente, desunido.

E também característica do estilo barroco a estrutura correlativa de versos como o 1 e o 3, que estabelecem uma relação mútua entre termos como: horas/instantes; contando/numerando; cuidados/pensamentos; cobro/acuso. O soneto apresenta, ainda, uma característica marcante do estilo: o caráter charadístico da composição, que desafia o leitor a decifrar o objeto do poema devido ao jogo de palavras que arma. O dilema da consciência barroca se revela na alta ambigüidade de uma linguagem construída de modo lúdico, procurando abarcar o absoluto através de conceitos relativos. Decorrem daí os temas constantes do Barroco: o sentimento da passagem irreversível do tempo, o desengano, a solidão, o sentimento de agonia, a teatralidade do mundo.

À racionalidade da linguagem renascentista o Barroco contrapõe a representação do mundo através de metáforas, nomeação através de imagens que substituem, por similaridade, as expressões que, comumente, denominam os objetos. A linguagem imagística barroca desafia a compreensão do leitor, não só pelos jogos verbais, mas pelo conflito que revela. Em sua mais alta manifestação, o Barroco expressa, ao mesmo tempo, êxtase e pessimismo perante o mundo. E a perplexidade existencial do homem barroco que se disfarça no ludismo das formas, refletindo-se na construção dos palácios e mosteiros da época, nos rituais das cortes de Luís XVI, na França, e na de D. João V, em Portugal, assim como nas manifestações do Barroco brasileiro: na poesia de Gregório de Matos, na escultura do Aleijadinho, na pintura de Ataíde, na música de Lobo de Mesquita. Quebrando a linearidade rígida, a arte barroca oferecia variadas alternativas de leitura, estimuladas pela profundidade e variedade dos focos da obra. Com essa abertura, fazia-se um forte apelo às impressões sensoriais do leitor, procurando que ele se envolvesse, intelectual e sensorialmente, na obra.

BARROCO

- Influência ideológica: — Contra-Reforma
  — Concílio de Trento

Características

- Exuberância verbal
- Dualidade ideológica: — cristianismo medieval
  — racionalismo renascentista

6
Neoclassicismo

Enquanto pasta alegre o manso gado
minha bela Marília nos sentemos
à sombra deste cedro levantado.
Um pouco meditemos
na regular beleza,
que em tudo quanto vive nos descobre
a sábia Natureza.

(Tomás Antônio Gonzaga)

À tentativa de retorno, no século XVIII, aos padrões greco-latinos dá-se o nome de Neoclassicismo. Nesse século, manifestam-se várias tendências ideológicas e estéticas que dificultam uma cômoda definição do estilo da época. Segue-se ao Barroco um período de difusão do racionalismo e de valorização da concepção científica do mundo. Prega-se uma revolução baseada no progresso do conhecimento humano. É a época dos enciclopedistas Diderot, Rousseau e Montesquieu, expoentes de uma sociedade voltada para a precisão e para a máquina, e que acredita na melhoria da vida social graças à divulgação do saber. A essa tendência denominou-se Iluminismo, cabendo ao termo Neoclassicismo designar a imita-

ção dos clássicos — como Virgílio, Teócrito, Horácio — contrapostos à exuberância barroca. Ainda uma outra tendência existiu paralelamente a essas: o Arcadismo. Sem contrapor-se ao Neoclassicismo e ao Iluminismo, o Arcadismo acrescenta-se a essas tendências, evocando a vida pastoril como alternativa saudável para uma vida que o desenvolvimento das cidades tornou intranqüila.

As tendências setecentistas diversificam-se, mas têm em comum a fé na razão e na ciência, o culto à racionalidade e à sensibilidade clássicas. Natureza, razão e verdade estão em relação de correspondência, embasando as manifestações artísticas. A literatura dessa época deveria ser a expressão racional da natureza para ser a manifestação da verdade. Não se trata, é claro, da verdade da ciência, mas de uma "verdade possível", ou seja, exige-se da arte que seja verossímil, segundo os padrões de uma realidade situada além dos limites artísticos. Apoiada nas teorias poéticas de Aristóteles e Horácio, a estética neoclássica considera verossímil o crível, o possível e o provável. Não cabia à fantasia poética deslizar além da inteligibilidade, devendo regular-se, sempre, pelo entendimento racional e pelas regras da natureza. Esta, entendida como cosmos, ou seja, como a relação harmônica de todos os elementos, é o modelo de equilíbrio que a arte deve reproduzir. Os versos 5 e 7 do fragmento acima, extraídos da obra Marília de Dirceu, de Tomás Antônio Gonzaga, apresentam, exemplarmente, a correlação entre "regular beleza" e "sábia Natureza" sobre a qual se assenta a arte desse momento histórico.

A busca da objetividade conduziu à neutralização da individualidade do poeta. Este passa a recorrer a situações e emoções genéricas nas quais sua emoção se dilua. A obra de que extraímos o exemplo é representativa dessa característica, não particularizando existencialmente o poeta. Para isso, prestam-se alguns recursos como o bucolis-

Mo, destaque e celebração da vida campestre, aliados ao fingimento pastoril. Nessa época em que se iniciava o desenvolvimento urbano, o campo passa a ser visto como um bem perdido. A poesia pastoril opõe o artificialismo das cidades à paisagem natural. A própria designação “Arcadismo” para uma das tendências da época liga-se à Arcádia, região lendária da Grécia Antiga, habitada por cantores e pastores que encarnavam a simplicidade e a naturalidade do contato direto com a natureza. Os versos 1 e 3 do fragmento são exemplos disso, sugerindo a paz e a alegria do ambiente pastoril.

Outro recurso para atingir a objetividade pretendida constituía-se na evocação mitológica através de nomes, situações e sentimentos que, pertencendo ao patrimônio clássico, adquirem, na obra, um significado genérico. A escassa dicção pessoal do poeta e o excesso de generalização desse estilo tiveram como conseqüência uma limitação expressiva que, muitas vezes, tornava os poemas convencionais e monótonos.

A estética da imitação dos neoclássicos não cessa na reprodução do natural. Devem ser imitados, também, os valores e as técnicas dos clássicos. A originalidade, que será tão valiosa para o romântico, não tem valor para esse poeta para quem a conformidade com o modelo antigo constitui-se em motivo de orgulho, pois os clássicos são considerados vencedores de uma prova infalível: a admiração da posteridade.

Portanto, a Antigüidade fornece aos neoclássicos a solução para o problema da forma. A recepção é assegurada pelo uso de temas clássicos, mitos e histórias antigas que constituíam, na época, uma linguagem universal, com ressonância assegurada por parte de um público que, sendo leitor, tinha recebido uma educação humanística constituída por elementos da cultura greco-latina.

A tônica da obra neoclássica é o decoro, o que implica ausência de profundidade. O estilo é elegante e superficial. Tanto em relação à ambientação externa — como a paisagem — quanto à interna — sentimentos e emoções — o neoclássico não desce a profundezas. A paisagem é aberta e tranqüila; a alma humana não apresenta surpresa nem mistérios. A natureza, entendida na acepção ampla de cosmos, que tudo engloba, é o próprio equilíbrio.

O Neoclassicismo é o estilo de uma burguesia que está surgindo na Europa setecentista, como fruto de transformações econômicas, políticas e sociais. Sendo já uma classe favorecida, a burguesia silencia seus privilégios e se opõe a qualquer reforma que possa estender suas vantagens às classes dominadas. Classe em ascensão que, com Voltaire, critica, à luz do conhecimento, a servidão, e, em nome desse mesmo conhecimento, preconiza que a solução dos problemas sociais não depende de uma revolução social, mas do poder confiado a um soberano esclarecido, a burguesia começa a se apoderar dos meios de cultura: escreve os livros e os lê; pinta os quadros e os adquire. Enquanto no século anterior significava uma parcela muito pequena do público interessado em arte e cultura, passa a ser, no século XVIII, a classe que mantém a cultura.

A concepção burguesa do amor e da vida está expressa em Marília de Dirceu, a obra literária mais conhecida do Neoclassicismo brasileiro, de autoria de Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810). Este, juntamente com Cláudio Manuel da Costa, Silva Alvarenga, Alvarenga Peixoto, Basilio da Gama, Santa Rita Durão, compõe o grupo mineiro que, beneficiado pelo desenvolvimento econômico de Vila Rica, constitui nela um núcleo intelectual na Colônia.

NEOCLASSICISMO

• Influência ideológica: — Enciclopedismo de Diderot, Rousseau, Voltaire, Montes-

• Tendências da época: — Neoclassicismo: imitação dos clássicos

— Arcadismo: evocação da vida pastoril

— Iluminismo: difusão do racionalismo

• Características: — Predomínio da razão

— Busca de objetividade

— Culto à natureza

— Equilíbrio e sobriedade clássicos

— Presença da mitologia greco-latina

7
Romantismo

Criamos assim um pequeno mundo, unicamente nosso; depositamos nele todas as belas reminiscências de nossas viagens, toda a poesia dessas ruínas seculares em que as gerações que morreram, falam ao futuro pela voz do silêncio; (...)

Achamos na quebrada de uma montanha um lindo retiro, um verdadeiro berço de relva suspenso entre o céu e a terra por uma ponta de rochedo.

Aí abrigamos o nosso amor e vivemos tão felizes que só pedimos a Deus que nos conserve o que nos deu; a nossa existência é um longo dia, calmo e tranqüilo, que começou ontem, mas que não tem amanhã.

(José de Alencar)

Na segunda metade do século XVIII, realizou-se uma expressiva transformação na vida cultural do Ocidente, com o surgimento da burguesia moderna e, com ela, do individualismo e da valorização da originalidade, inviabilizando a concepção de estilo como comunidade espiritual. Rompendo com as prerrogativas culturais da aristocracia, a burguesia tem no Romantismo a legítima expressão do sentido burguês da vida e um meio eficaz na luta contra a

mentalidade aristocrática, classicista e propensa ao normativismo que pretende estabelecer, com antecipação, o que é universalmente válido e valioso.

Há uma particularidade nessa relação entre classe e estilo: até a época em que surgiu o Romantismo, a classe média almejava apropriar-se da linguagem artística das classes dominantes, como se pode verificar em relação ao Neoclassicismo. A partir da ascensão da burguesia, esta, tornando-se rica e influente, manifesta um padrão artístico próprio, através do qual opõe à aristocracia sua peculiaridade e afirma sua própria linguagem, que se impõe por oposição aos padrões aristocráticos: trata-se de uma linguagem que, à frieza da inteligência, contrapõe a emoção e o sentimento; à opressão rigorosa das regras artísticas opõe a insubordinação do gênio criador. O surgimento da burguesia como classe ascendente e a manifestação do espírito romântico constituem fenômenos inseparáveis.

O individualismo, característica mais marcante do Romantismo, é visto por Arnold Hauser como um protesto contra uma ordem social em que o homem se aliena, cumprindo funções onde ele é anônimo. A partir do Renascimento, o homem ocidental tornou-se consciente de sua individualidade; porém, uma consciência como exigência e como protesto contra a despersonalização no processo cultural não existe antes do Romantismo. O conflito entre o eu e o mundo, o cidadão e o Estado, é anterior ao Romantismo. Contudo, nunca antes desse momento o antagonismo existiu como conseqüência do caráter individual do homem em conflito com o coletivo.

Assim como o individualismo, o destaque às emoções presta-se à burguesia como meio de expressão de sua independência cultural em relação à aristocracia. A valorização das emoções e dos sentimentos de um homem pertencente a uma classe por tanto tempo desprezada age como

um resgate da minimização sofrida. Por essa razão, quanto mais baixa fosse a camada burguesa, mais o culto aos sentimentos funcionava como compensação aos fracassos da vida prática.

A apreciação da repercussão do Romantismo só pode ser feita tendo-se em vista que, nesse momento, cria-se, a rigor, o público leitor. A antiga aristocracia cortês não constituía propriamente um público leitor. Os poetas, nas cortes, eram servos prescindíveis, mantidos muito mais para prestígio dos senhores do que pelo valor de sua produção artística. Mesmo assim, os destinatários da literatura eram alguns poucos nobres desocupados. Além disso, a educação da mulher como leitora só se iniciaria no século XVIII. Por essa razão, o Romantismo conta com um público novo para uma arte nova, produzida por uma classe em ascensão que se assume como sentimental e exaltada, em oposição a uma aristocracia reservada e contida. Em decorrência, a intimidade e o emocionalismo convertem-se em critérios estéticos e o sentimento passa a ser garantia de receptividade do artista por parte do público.

Do mesmo modo, o moralismo da burguesia existe em oposição aos costumes na vida da corte. A simplicidade, a honradez e a piedade constituem-se em protestos contra a frivolidade e a prodigalidade da vida cortês, com o agravante de que esse padrão de vida dos aristocratas era sustentado pelo trabalho anônimo do burguês.

O individualismo, o emocionalismo e o moralismo são, segundo esse prisma, as características marcantes do início do Romantismo. A estas, acrescenta-se mais tarde a propensão à melancolia e ao pessimismo. O homem romântico sofreu a discrepância entre o sonho e a realidade, vítima do conflito entre as ilusões e a trivialidade da vida burguesa.

Como decorrência do individualismo, a luta pela liberdade é outro traço marcante do estilo e essa luta se trava, principalmente, contra o princípio da tradição. A desconsideração das imposições da autoridade e das restrições das regras é o princípio fundamental da arte moderna. A submissão do artista a um grupo de autoridade reconhecida em assuntos de arte, de quem ele não só aceitava julgamento como demandava apreciação sobre sua obra, tradição que se iniciou com os humanistas, acaba no Romantismo. É, ainda, pelo individualismo que o romântico se apresenta como um homem só. Produz uma arte que não se rege por critérios objetivos, mas obedece a critérios próprios, arte de expressão peculiar que fala de uma realidade particular.

O Romantismo representou um dos estilos mais importantes na história da mentalidade ocidental. O direito do autor de seguir seus sentimentos, nunca antes, na história da arte, havia sido incondicionalmente acentuado, e jamais tinham sido tão enfaticamente desprezados o autodomínio, a razão e a sobriedade. Por esse seu caráter contestador e revolucionário, o Romantismo desempenha um papel determinante na história da arte. A sensibilidade, a audácia, a anarquia e a sutileza da arte de hoje procedem da rebeldia romântica.

A esse aspecto prospectivo do estilo contrapõe-se o interesse pelo passado. Os românticos buscavam analogias na história e inspiração em fatos e personagens de outras épocas. Os neoclássicos estiveram voltados para a Antigüidade, onde buscavam inspiração e padrão. Os românticos, porém, quando se voltam ao passado, não é em busca de modelos, mas por sedução pelo remoto, tentativa de fuga do presente. O passado atrai pelo exótico, por estar distante. É pela mesma razão, pelo desejo de escapar ao circunstancial, que se manifestam no Romantismo o sonho, a loucura, a utopia, as reminiscências de infância.

O neoclassicismo se sentiu dono da realidade; o romântico sentiu-se indefeso perante ela, por isso a desprezava ou a supervalorizava, sem conseguir jamais uma identificação. Contudo, a atração pelo passado foi decisiva para o surgimento de novas concepções que apreendem cada elemento de uma sociedade em sua relatividade e determinação histórica.

A sedução pelo remoto espacial e temporal está representada no fragmento de José de Alencar (1829-1877) que abre este capítulo, extraído do romance *Cinco minutos*. Nele, o desejo de fuga do mundo real para um mundo de exceção, onde a subjetividade possa se estender, está claramente expresso. No ambiente "unicamente nosso", há lugar para o remotismo espacial — presentificado pelas "belas reminiscências de nossas viagens" — e para o remotismo temporal que cultiva "as ruínas seculares em que as gerações que morreram falam ao futuro pela voz do silêncio". Ressalte-se, ainda, como característico da tendência, o culto à natureza — no texto, o lugar do retiro. E igualmente significativa a expressão "berço de relva" com que o romancista evoca, juntamente, a infância e a natureza como remanso. Outra expressão que merece destaque é "suspenso entre o céu e a terra". O romântico é impregnado por uma visão maniqueísta da vida, ou seja, concebe o mundo como cenário de disputa de dois princípios opostos: o bem e o mal. Essa visão age na tipificação das personagens, identificadas com um ou outro princípio.

Em relação à mulher, essa dicotomia fará com que surjam, nos textos românticos, a mulher santa, assexuada e digna de amor — que será a mãe, a irmã e aquela que, com estas, possa ser assemelhada —, e a mulher satânica, a que se dirige o desejo e cuja voluptuosidade torna ameaçadora e nociva. O fragmento de Alencar fala da realização amorosa de um casal burguês. A tipificação refe-

rida impediria o efetivo encontro amoroso, não fosse a superação — ou suspensão — dos pólos da oposição.

Afirmando o relativo contra qualquer tendência absolutista, o Romantismo valorizou os fatores locais, fazendo do nacionalismo um traço decisivo do estilo. Usado como afirmação da identidade nacional no processo de autonomia literária, correspondeu, no Brasil, no plano artístico, à nossa liberdade política. Com o Romantismo, o tema local ganha proeminência e cabe às descrições darem conta da exuberância da paisagem e da curiosidade e peculiaridade dos costumes do País.

Na ampla abrangência internacional do Romantismo, houve sempre prevalência dos caracteres locais, individualizando o estilo nos diversos países em que se manifestou e fazendo da arte expressão do temperamento poético nacional. O autor busca a captação da atmosfera local, seja exterior ou interior. Essa é uma notação específica a que Machado de Assis chamou de “instinto da nacionalidade”, manifestando, através do primeiro plano conferido aos assuntos, expressões e tipos locais.

Buscando o específico do Brasil, o autor brasileiro descobriu no índio um símbolo plástico e poético, capaz de conferir expressividade ao romantismo nacional. O índio foi tratado com dignidade e soberania que possibilitassem a substituição da mitologia clássica. Devido a esse caráter simbólico, o índio romântico não apresenta densidade ou correspondência ao real. Trata-se de uma individualização nacional, afirmação da autonomia estética e política brasileira.

O romance de Stendhal (1783-1842) e de Honoré de Balzac (1799-1850), a poesia de Victor Hugo (1802-1885) e Hölderlin constituem expressões maiores do Romantismo europeu. No Brasil, ressalta a poesia de Gonçalves Dias (1823-1864) e de Castro Alves (1847-1871), e a narrativa de José de Alencar.

ROMANTISMO

• Influência ideológica: — burguesia ascendente

• Características:
— individualismo
— valorização das emoções
— moralismo
— antitradicionalismo
— melancolia
— remotismo espacial e temporal
— valorização da imaginação
— culto à natureza
— nacionalismo

8
Realismo

O Dias, que completava o pessoal da casa de Manuel Pescada, era um tipo fechado como um ovo, um ovo choco que mal denuncia na casca a podridão interior. Todavia, nas cores biliosas do rosto, no desprezo do próprio corpo, na taciturnidade paciente daquela exagerada economia, adivinhava-se-lhe uma idéia fixa, um alvo para o qual caminhava o acrobata, sem olhar dos lados, preocupado, nem que se equilibrasse sobre uma corda tesa. Não desdenhava qualquer meio para chegar mais depressa aos fins; aceitava, sem examinar, qualquer caminho, desde que parecesse mais curto; tudo servia, tudo era bom, contanto que o levasse mais rapidamente ao ponto desejado. Lama ou brasa — havia de passar por cima; havia de chegar ao alvo — enriquecer..

Quanto à figura, repugnante: magro e macilento, um tanto baixo, um tanto curvado, pouca barba, testa curta e olhos fundos, O uso constante dos chinelos de trança fizera-lhe os pés monstruosos e chatos; quando ele andava, lançava-os desai rosamente para os lados, como o movimento dos palmípedes nadando.

(Aluísio Azevedo)

Na segunda metade do século XIX, a aristocracia européia já havia desaparecido da cena dos acontecimentos históricos, enquanto a burguesia desfrutava plenamente seu poder. O triunfo desta classe torna-se indiscutível, assim como sua evolução dentro do capitalismo e para a visão conservadora do mundo. Arnold Hauser observa que, até então, as lutas de classe do proletariado fundiam-se com as da burguesia porque, basicamente, as aspirações eram as mesmas. Com o despertar da consciência de classe do proletariado, por volta de 1830, inicia-se a separação das duas classes. A teoria do socialismo começa a ser estruturada e, paralelamente, surge um movimento artístico ativista que põe em crise, por primeira vez, a arte pela arte, e exige utilidade social da manifestação artística.

Algumas teorias marcam decisivamente o período: o determinismo de Taine, segundo o qual a arte era o produto determinado pela raça, pelo meio e pelo momento; o positivismo de Augusto Comte, para quem a explicação do homem e do mundo deveria ser buscada nas leis naturais, com base na observação, na experiência e na comparação; o evolucionismo de Charles Darwin, que postula ser a seleção natural o veículo da transformação das espécies.

O cientificismo preponderante no pensamento, somado à industrialização progressiva e à vitória do capitalismo, cria o ambiente onde se deflagra o combate que se estenderá, por muito tempo, contra o sentimentalismo romântico, o tom confessional das obras, o convencionalismo da linguagem do Romantismo. A literatura produzida passa a apresentar as características das concepções em voga nesse período: busca a objetividade, crê na razão e preocupa-se com o social. A essa tendência, oposta ao idealismo romântico, dá-se o nome de Realismo, estilo que pretende fixar-se no real e no homem comum, assoberbado por problemas prosaicos e rotineiros. A per-

sonagem realista, por sua vez, não se distingue por virtudes e faculdades especiais, e sim carrega em si toda a contradição da natureza humana.

Sendo a ciência considerada o único meio legítimo de conhecimento, não há, nesse momento da história da arte, lugar para a metafísica. A realidade, segundo a mesma concepção, subordina-se às leis orgânicas. O mundo e o homem estão em igualdade de condição e sujeitos às mesmas finalidades. Fatos psicológicos e sociais são considerados manifestações materiais. Em face disso, as personagens das narrativas realistas serão determinadas por uma lógica rigorosa de causa e efeito. Não se encontra, na literatura realista, personagens originais e surpreendentes: os perfis são passíveis de serem explicados lógica e cientificamente, assim como as ações se explicam pela determinação de fatores atávicos e sociais.

Mesmo não havendo lugar para a metafísica, busca-se uma verdade para além dos fatos, assim como valores morais e estéticos que caracterizarão essa literatura como sendo de ação moralizadora. A descrição minuciosa que o escritor realista busca fazer da realidade é atravessada pela preocupação moral de detectar os vícios da sociedade. Com esse intuito, as mazelas da sociedade burguesa, tão bem mascaradas pelo otimismo da narrativa romântica, vêm à cena, revelando distúrbios e conflitos inéditos ao leitor do período anterior. A narrativa romântica apresenta como vitorioso até mesmo o fracasso da sociedade no embate contra a realidade. Na narrativa realista, ao contrário, mesmo quando o herói atinge seus objetivos práticos, é apresentado como vencido para o leitor. No Realismo, por primeira vez, revela-se o conflito do herói com a ordem social burguesa.

Por essa época, passa a ser norma julgar uma obra literária a partir de sua relação com os problemas da atualidade política e social. A arte se subordina aos ideais

de melhoria da sociedade e, exceção feita a um pequeno grupo que ainda defende a arte pela arte, a estética formal, sem propósitos de utilidade, não é cultivada. O Romantismo continua existindo, mas evolui do misticismo e da alienação para um ativismo político posto a serviço dos interesses populares.

Os termos “Realismo” e “Naturalismo” freqüentemente se confundem, sendo que alguns autores fazem referência ao “Realismo-Naturalismo” como o estilo da segunda metade do século XIX. Há aqueles que vêem o Naturalismo como um Realismo a que se acrescentam certos elementos, particularizando um estilo com identidade própria. Nessa linha, diz-se que, enquanto o Realismo apresenta uma visão biológica, o Naturalismo tende à apresentação patológica do homem. A verdade é que a fronteira entre os dois é pouco nítida, havendo propostas, como a de Hauser, de se denominar Naturalismo à totalidade de movimentos artísticos que a partir de 1830 manifestaram-se no Ocidente, e que seja reservado o conceito de Realismo para a filosofia oposta ao idealismo romântico. Portanto, a filosofia é que seria realista; a arte seria naturalista. Se essa observação é interessante, não encerra, contudo, a questão, que pode se revelar um falso problema, se levarmos em consideração as constantes ideológicas da época.

O que caracteriza o período é a vitória da concepção de mundo própria das ciências naturais e do pensamento racionalista e tecnológico sobre o idealismo e a tradição romântica. Por decorrência, a literatura deriva seus critérios para a construção de um mundo ficcional regido pela probabilidade científica. A verdade psicológica das personagens baseia-se no princípio de causalidade; a criação do ambiente apóia-se no princípio de que tudo que ocorre é determinado por condições e motivos e que a correta

observação depende da atenção dada aos pormenores, tal como o faz o cientista natural.

O termo “Naturalismo” não deve conduzir ao equívoco de pensar-se que o foco de atenção desse estilo seja a natureza. O que centraliza o interesse é a vida social, esse é o setor da realidade priorizado pelo estilo. Busca-se descrever a estrutura da sociedade contemporânea em todas as suas peculiaridades, identificando os interesses, as revalorações e as mudanças sociais. A origem do romance social data dessa época.

O fragmento destacado para abrir este capítulo pertence a uma das mais representativas obras do estilo no Brasil: *O Mulato*, de Aluísio Azevedo (1857-1913). Observa-se, no exemplo, a preocupação com a exatidão da descrição: a personagem é apresentada minuciosamente nos seus traços exteriores que, segundo o narrador, revelam o interior. Olhos, barba, pés são detalhes que merecem atenção e ênfase. Observa-se, ainda, que a representação da personagem se faz sem nenhuma condescendência. Não há traços altaneiros nem eufemismos que atenuem a imagem. “Ovo choco”, “cores biliosas”, “repugnante”, “monstruosos” são expressões que antes não teriam livre trânsito na literatura. Agora, prestam-se à revelação de um tipo social e de um vício da sociedade regida pelo capitalismo que o narrador denuncia, revelando que nem tudo está bem na sociedade burguesa. Relaciona-se a isso o compromisso político do escritor, que não quer apenas conhecer a realidade, mas contribuir para modificá-la.

A preocupação em conhecer a sociedade e revelar seus conflitos torna essa literatura analítica, descrente e desmistificadora. Enquanto o romantismo apresentava uma idealização do comportamento em personagens estereotipadas e com escassa densidade existencial, a investigação psicológica realista impedirá a idealização. Do mesmo modo, a retórica inflamada, que apelava para a emoção

do leitor, cede lugar à contenção vocabular, à desconfiança da eloqüência. *Madame Bovary*, romance de Flaubert (1821-1880), é a grande expressão do realismo europeu. E, por ironia, a desilusão da personagem-título encontrou grande receptividade por parte do público burguês — justamente a classe que o escritor francês denuncia, de maneira ácida, por todos os vícios românticos que nela detecta. No Brasil, Machado de Assis (1839-1908) e Aluísio Azevedo partilham a maior representatividade da ficção da segunda metade do século XIX.

REALISMO

• Influências ideológicas:
— determinismo de Taine
— positivismo de Comte
— evolucionismo de Darwin

• Características do Realismo:
— busca de objetividade
— fé na razão
— preocupação com o social
— concepção naturalista do mundo

9
Parnasianismo

Torce, aprimora, alteia, lima
A frase; e, enfim,
No verso de ouro engasta a rima
Como um rubim.

(Olavo Bilac)

Paralelamente à ficção dita realista e naturalista, a ruptura com a visão de mundo romântica provoca o surgimento de uma tendência poética a que se denomina Parnasianismo. Rigorosos cultores da forma, os parnasianos buscam, com afinco, a palavra que seria “exata” à composição poética. Renegando o tom confessional da poesia romântica, aspiravam à impessoalidade depurada de qualquer subjetivismo.

O estilo parnasiano impõe-se, na França, por volta de 1865, caracterizado por um vocabulário aristocrático, pelo uso de rima rica e pelo metro perfeito. Impassíveis e impecáveis, os versos parnasianos voltam-se aos fenômenos naturais e aos acontecimentos históricos, numa arte em que predomina a forma sobre o conteúdo, a técnica

sobre a inspiração. A imaginação sujeita-se à realidade objetiva; a cor local perde o lugar que havia conquistado no período romântico; pretende-se alcançar o universalismo que não comporta o exótico.

A arte da composição poética parnasiana foi tributária da correção e da elegância das palavras, assim como da clareza sintática. A preocupação em construir versos claros aproximou, em vários momentos, essa poesia da prosa. Contribuiu para isso o desprezo pela musicalidade do poema, tendo sido conferido ao verso um caráter plástico. As aliterações, ecos, homofonias tão buscadas pelo poeta barroco — pelo caráter lúdico dessas associações de som — e valorizadas pelo romântico — pelo apelo emocional de seu uso — passam a ser, no Parnasianismo, demérito à composição. A rima também passa a obedecer a critérios de rigor: apenas a rima consoante é aceita, a rima toante torna-se desprezada.

Na imagística parnasiana são freqüentes as metáforas inspiradas em lendas e histórias da Antigüidade Clássica. Mais uma vez a tradição greco-latina torna-se o ideal de beleza, distinguindo-se também nisso os parnasianos dos românticos: estes, em seu remotismo, privilegiavam a Idade Média, vista pelos primeiros como sombria e mórbida.

As principais características do Parnasianismo são: a contenção lírica, o culto da forma e a valorização da arte pela arte.

A contenção lírica é provocada pela busca de uma impessoalidade objetiva, que faz com que a emoção ceda lugar à sobriedade. O temor à exteriorização dos acontecimentos, considerada vulgar, fez com que, em muitas composições, a pretendida sobriedade se transformasse em impassibilidade, que marmoriza o verso.

O culto à forma, ilustrado pelo fragmento do poema “Profissão de fé” de Olavo Bilac (1865-1918), manifesta-

-se na excessiva preocupação com a técnica. As composições de forma fixa como o soneto, a balada, o rondó — haviam sido abandonadas no Romantismo para permitir maiores recursos de expressividade ao poeta. Retornam altamente valorizadas no Parnasianismo e, com elas, o verso alexandrino de doze sílabas. O rigor da forma reduz as licenças poéticas, a arte torna-se artesanal, trabalho de ourives, conforme as referências de Bilac no fragmento destacado. Difícil se torna revestir de graça e simplicidade uma peça que a disciplina das formas fixas e o exaustivo controle das combinações sonoras tomou sem espontaneidade, embora revestida de elegância. O poeta, segundo a concepção do estilo, era um artista com pleno domínio da ideação e da execução do poema, e não um vate, como queriam os românticos, guiado pela inspiração provinda de outras esferas.

A arte pela arte, de que já falamos em relação ao Neoclassicismo, é o princípio de que a arte não tem outro objetivo senão a expressão da beleza. O artista exclui-se da sociedade, vivendo apenas para sua arte. A preocupação social desaparece da poesia.

Leconte de Lisle (1818-1894) e Sully Prudhomme (1839-1907) são nomes expressivos do Parnasianismo europeu. Alberto de Oliveira (1857-1937), contemporâneo de Raimundo Correia, Olavo Bilac e Vicente de Carvalho passaram à história da literatura brasileira como representativos desse estilo.

PARNASIANISMO

• Características do Parnasianismo:
— rigor formal
— impessoalidade
— contenção lírica
— presença da cultura clássica
— arte pela arte

10
Simbolismo

Ó Formas alvas, brancas, Formas claras
de luares, de neves, de neblinas!...
.....
Formas do Amor, constelarmente puras,
.....
(...) as mais azuis diafaneidades.

(Cruz e Sousa)

O Simbolismo floresceu, na Europa, nos anos 80 e 90 do século passado. Na mesma época em que os pintores impressionistas iniciavam a diluição dos contornos dos objetos nos jogos de luz, os poetas simbolistas renunciavam à tradução da forma fixa do objeto em favor do ritmo do devir, da fugacidade do momento. Buscavam a expressão de algo que escapa a uma forma definida e não é abordável por um caminho direto.

Rimbaud (1854-1891), vendo na palavra um fim em si, concebe-a como símbolo de experiências sobrenaturais, usado não pelo propósito comum de troca, o que supõe a atribuição à palavra de um valor definido, mas atribuindo-lhe o poder de evocar associações. Foi esse expoente do Simbolismo francês quem disse:

o poeta é um vidente por um longo, imenso e irracional desregramento de todos os sentidos.

A essência dessa concepção é a crença em um mundo ideal, na acepção platônica, que só é realizável através da beleza. Antes de 1890, o Realismo já entrara em decadência. Contraposto a ele, surge o gosto pela religiosidade e pelo incompreensível. Pela aproximação à concepção platônica de que o mundo sensível não é o real, a coisa em si não será, para o simbolista, o elemento principal a ser expresso, mas sim sua essência. Esta, porém, poderá ser apenas sugerida, e o perfeito uso dessa sugestão é o que constituirá o símbolo.

No Simbolismo, o procedimento comparativo, tão em voga no Romantismo e no Parnasianismo, é banido. As imagens não são mais paralelas, superpõem-se em riqueza associativa. Por outro lado, a musicalidade volta a ser cultivada. A palavra, antes presa a uma sintaxe ordenada — reflexo de uma concepção do mundo como uma estrutura lógica —, com a opção do simbolista pelo indefinido e pelo misterioso, liberta-se da ordem frasal e carrega-se de sugestividade irracional. Ela passa, então, a valer pela sua sonoridade, pois atribui-se a sons e ritmos a propriedade de estimular a imaginação para que a Idéia seja apreendida. Os últimos entraves da métrica tradicional são rompidos, surge o verso livre, conquista da modernidade poética.

Ao lado de Arthur Rimbaud, Paul Verlaine (1844-1989) e Stephane Mallarmé (1842-1867) são os paradigmas do Simbolismo, cuja maior fonte foi Baudelaire (1821-1867). A partir desses poetas, a poesia ocidental vive um momento em que a objetividade e o tom escultural do Parnasianismo cedem lugar à evocação sugestiva e musical. Em lugar da exatidão, o vago. A palavra sofre um esvaziamento de seu conteúdo, valendo pela sugestão verbal. Essa experiência é anterior ao próprio Baudelaire: a queda da correspondência com o natural, na poesia, co-

meça com Edgar Alian Poe (1809-1849), como se pode observar no seu conhecido poema “O corvo”.

Há, na poesia simbolista, um clima de mistério. A única certeza é de que o mundo não revela o que, efetivamente, é. As grandes experiências estão na proporção direta do desvendamento do mistério. A palavra presta-se a isso, sendo capaz de estabelecer relações e criar correspondências entre o abstrato e o concreto. Trata-se, porém, do lado não-conceitual da palavra, ou seja, de sua natureza significante.

O desejo de exploração do que transcende ao imediato valoriza a intuição como faculdade capaz de permitir a sintonia com o lado obscuro das coisas. A busca desse indefinível toma a expressão indireta e nebulosa. Uma vez que a expressão direta é considerada inapta à captação da essência do ser, proliferam as insinuações verbais. À metáfora é atribuída a faculdade de atingir o essencial por via das associações de idéias que permite a evocação de outra realidade. Nessa via associativa, fundem-se literatura, música e pintura.

Enfatizada a particularidade do esteta — voltado à beleza ideal a que se dedica com devoção religiosa e êxtase contemplativo — reforça-se a “torre de marfim” em que o poeta se isola da sociedade para fugir às sensações vulgares e poder, então, cultivar o belo. Os simbolistas ficaram caracterizados pela excentricidade, muitas vezes afetada, para acentuar sua distinção do vulgo, voltado ao que é material e imediato. Ao poeta estava reservado o espiritual, o místico e o não-consciente.

Em síntese, o poeta simbolista caracteriza-se pela concepção mística do mundo; pelo interesse no particular e no individual, em lugar do geral que interessava aos realistas e parnasianos; pelo escapismo em que se aliena da sociedade contemporânea; pelo conhecimento ilógico e intuitivo; pela valorização da arte pela arte; pela utilização da via associativa.

Os dois principais nomes do Simbolismo brasileiro são Alphonsus de Guimaraens (1870-1921) e Cruz e Sousa (1861-1898). Deste último é o fragmento que inicia este capítulo, extraído do poema “Antífona”, e que ilustra algumas características do estilo destacadas: a fluidez da forma e a ausência de rigor métrico; a presença da concepção platônica, manifesta na maiúscula alegorizante da palavra Formas, o que remete à concepção platônica de Idéia, forma eterna e imutável de uma realidade; a sugestão de alvura e transparência evocando a concepção mística que marca essa poesia.

SIMBOLISMO

• Fator influente: — crise da concepção positivista da vida

• Características:
— concepção mística do mundo
— interesse pelo indefinido e pelo mistério
— interesse pelo particular
— alienação do social
— flexibilidade formal
— conhecimento ilógico e intuitivo
— arte pela arte

11
Impressionismo

No coradouro estendidas, peças de roupas, iriadas no sabão, meias compridas de ourela vermelha, desenroladas na relva, saudosas da perna ausente, grandes lençóis, vestidos rugosos de molhados; acima do coradouro, cordas, às cordas camisas transparentes, decotadas, rendadas, sem manga, lacrimejando espaçadamente a lavagem como se suassem ao sol a transpiração de muitas fadigas; saias brancas que dançavam na brisa a lembrança coreográfica da soirée mais recente.

Quando o vento era mais forte, enfunava as roupas estendidas, inflando ventres de mulher nas saias (...).

(Raul Pompéia)

Inicialmente aplicado à pintura de Monet (1840-1926) e à música de Debussy (1862-1918), o termo “Impressionismo” passou a designar, também, uma tendência literária do final do século XIX.

O novo sentimento de velocidade e mudança, trazido pelo desenvolvimento da técnica, introduz na vida um dinamismo sem precedentes. Ao lado disso, o desenvolvimento das cidades como centros urbanos, propiciando a

criação de núcleos de cultura, cria o ambiente para o florescimento do Impressionismo: arte citadina por excelência, expressão do ritmo nervoso, da tensão e das impressões súbitas próprias da vida urbana, O impressionista vê o mundo com olhos de homem urbano e reage às impressões com a reação nervosa própria do homem excitado do início da era tecnológica. Essa passagem, do campo para a cidade, significou uma expansão considerável da percepção sensorial.

O sentimento de que todo fenômeno é único e efêmero — a sintonia com o pensamento heraclítico de que ninguém se banha duas vezes no mesmo rio — impregna os conceitos, os meios e os métodos desse estilo que quer, antes de mais nada, afirmar que a realidade não é um estado, é uma ocorrência; não é um ser, mas um devir. O mundo é o lugar da permanente mudança, e o aqui e o agora de cada indivíduo, na falta do absoluto, tornam-se critério de verdade.

O outro lado dessa concepção — e, ao mesmo tempo uma decorrência dela — é a atitude essencialmente passiva que o impressionista assume perante a vida, colocando-se no lugar de espectador da irrefreável mudança do mundo. Optando pela contemplação, o artista chega às conseqüências mais extremas do culto ao esteticismo e da renúncia à ação.

O Impressionismo substitui a idéia abstrata e o conhecimento teórico do Naturalismo pela experiência diretamente ótica, destacando, assim, a visualidade como percepção autônoma. Contrapondo-se ao caráter sintético dos estilos precedentes, o Impressionismo assume um caráter analítico. Apresenta uma impressão do objeto que os sentidos, habitualmente, não captam ou que, sendo captada, não é elaborada conceitualmente. Em lugar da totalidade da experiência, apresenta os elementos de que esta se compõe. A esse respeito, observa-se no fragmento de *O Ateneu*,

de Raul Pompéia (1863-1895), que abre este capítulo, a atenção dada aos componentes do quadro. A apreensão é fragmentada e cada elemento surge surpreendente em evocações inéditas. A erotização das peças de roupa compõe um clima de insinuante e requintado sensualismo a partir da valorização da experiência visual.

O Impressionismo como um estilo literário não é facilmente demarcável. A crise da concepção positivista do mundo, por volta de 1870, reflete-se na decadência da expressão artística que o representava. As obras identificadas como realistas ou naturalistas passam a ser consideradas indelicadas e indecentes, manifestações de uma concepção materialista, que descrevia o homem como animal e a sociedade como lugar de dissolução da família, da pátria e da religião. O Impressionismo é o estilo que ganha a predominância desfrutada pela tendência anterior.

Duas marcantes características particularizam o novo estilo: o desprezo pelo natural e a arte voltada para si mesma. A natureza não contaminada pela cultura — sedução dos árcades e, embora com outras particularidades, também dos românticos — perde o atrativo estético que, agora, localiza-se no artificialismo da cidade com suas diversões e sua cultura própria. A natureza que inspirou tantas obras passa a ser considerada informe e vulgar, dando fim a longo ciclo pastoral. O simples, o natural, o instintivo deixam de ser critérios de valor. O que vale é o intelectual e o artificial da cultura.

Diz-se que, nesse momento, a arte volta-se para si mesma, porque ela se converte em seu próprio objeto, ou seja, o fazer artístico torna-se tema, a arte se reflete sobre si mesma, e os artistas criam para os artistas. Como já se disse, a estesia levada às últimas conseqüências.

Se o barroco e o romântico foram homens conflitados, o impressionista, por sua vez, é entendiado, tomado por um sentimento de que falta peso às coisas. Não chega a

ser a insatisfação sentida por artistas de momentos anteriores, em que se acreditava na existência de uma ordem que se mantinha acima de qualquer contrariedade existencial. Ao contrário, é a ausência dessa fé e o sentido de gratuidade da vida que aborrece o impressionista. Por conseqüência, a instabilidade — aquela instabilidade que atemorizava os burgueses românticos — passa a ser valorizada como antídoto ao tédio. Quando a burguesia ascendeu como classe, firmou a segurança e a monotonia da vida como valores altamente desejáveis. Os novos artistas, ao contrário, consideram insuportável a falta de versatilidade e a paz da vida burguesa. Rebelando-se contra a rotina disciplinada da burguesia, o impressionista entrega-se à voracidade do momento e ao risco de mudança permanente. Acentuadamente oposto à ideologia burguesa, o Impressionismo contará com a repulsa da burguesia a essa arte.

Os escritores realistas fazem o inventário do mundo exterior; os impressionistas concentram-se na apreensão das sutilezas das impressões subjetivas das personagens. No exemplo de Raul Pompéia, pode-se observar a característica do estilo, de não só refletir a impressão que causa um dado objeto, mas a impressão causada pelo objeto em um momento especial sob um determinado ângulo. A impressão de cada instante é inédita. Os fenômenos se apresentam à impressão sem correlações lógicas. A realidade exterior surge decomposta em múltiplas facetas, segundo o ângulo de visão. O simultâneo, o fragmentário, o instável e o subjetivo assumem a maior importância.

O pintor impressionista buscava captar as sutilezas da mudança de atmosfera; o escritor propunha-se apreender a variedade dos estados mentais com a maior fidelidade possível. O texto literário torna-se evocatório, fragmentário e hipersensível. Nasce o romance psicológico na acepção moderna, de estrutura não-linear e com narrador im-

pessoal e onisciente. A percepção do tempo ganha proeminência, como se observa na obra que marcou o surgimento desse estilo na ficção: *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust (1871-1922). Essa mesma preocupação com o tempo, embora tratada distintamente, move o romance *O Ateneu*, constituindo-se numa evocação, pelo narrador, dos tempos de infância. Trata-se, portanto, de texto de cunho memorialista.

A narrativa impressionista, em alguns casos, evoluiu para um esoterismo que dificultou a receptividade por parte do grande público, devido à exploração feita pela ficção dos estados psicológicos, assim como pelo desafio em que consistia o experimentalismo técnico. O leitor de Stendhal, Balzac, Flaubert e Zola nem sempre apreendia as sutilezas da narrativa impressionista de Anton Tchecov, Henry James, Marcel Proust e Thomas Mann. Do alto de sua "torre de marfim", o impressionista tem prazer em desagradar o gosto popular, contrariando suas expectativas estéticas. No Brasil, além de Raul Pompéia, merece registro, como representante do estilo, Adelino Magalhães (1887-1967).

IMPRESSIONISMO

• Fatores influentes:
— desenvolvimento urbano e tecnológico

• Características:
— valorização da subjetividade
— apreensão do momentâneo e do fragmentário
— concepção heraclítica do mundo
— arte como objeto de arte
— estetização do artificial

12
Modernismo

Tecnicamente:
Verso livre
Rima livre
Vitória do dicionário.
Esteticamente:
Substituição da Ordem Intelectual pela Ordem
[Subconsciente.
(Mário de Andrade)

O que se conhece, hoje, como arte do século XX, teve repercussão posterior à Primeira Grande Guerra, datando, portanto, da década de 20. Nesta, acontece uma cesura na arte, mais radical do que qualquer outra mudança de estilo ocorrida ao longo de sua história. Até então, a despeito de todas as alterações nas normas estéticas, a relação de correspondência da arte com a vida e a fidelidade da obra estética à natureza não haviam sido, jamais, questionadas. Depois do Impressionismo, mas como decorrência das experiências que nele se iniciaram, a arte renunciou ao papel de reprodutora da realidade: já não copia o real, interpreta-o.

Diz-se que o processo se inicia no Impressionismo porque, já na prevalência desse estilo, a atitude descritivista perante a natureza e a realidade começa a ser abalada. As diversas tendências estéticas dessa época — Cubismo, Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, etc. — negam qualquer princípio naturalista, defendendo a existência de uma fronteira entre o mundo real objetivo e o mundo subjetivo da obra de arte. Nessa medida, a arte, quando se volta para a natureza, é para infringi-la, não obedecendo às leis naturais. A representação artística, rompendo com os meios de expressão convencionais, passa a obedecer, apenas, a suas próprias leis.

O Modernismo não é um estilo, no rigor do termo, mas um complexo de estilos de época que apresentam alguns pontos coincidentes. Esses pontos em comum não independem do fato de que, no nosso século, o conhecimento sofreu uma grande ruptura a que concorreu a teoria da relatividade de Einstein; a teoria psicanalítica de Freud; a filosofia de Nietzsche e a teoria econômica de Marx. Comum a todas é o questionamento do lugar do homem como sujeito do conhecimento. O abalo provocado por esse questionamento se reflete, de modo especial, na manifestação artística.

O Futurismo teve, entre nós, grande influência. A tendência surgiu com o Manifesto Futurista, assinado por Marinetti, em 1909. Combatendo veementemente o academicismo e toda e qualquer manifestação tradicional, o Futurismo vincula a arte à nova civilização técnica emergente. Nessa época, surgem os primeiros aviões de porte e os primeiros transatlânticos; a radiofonia se torna relativamente potente; fazem-se as primeiras experiências cinematográficas e desenvolve-se o telégrafo.

Com esse pano de fundo, os futuristas propõem uma poesia baseada na exaltação da agressividade e da audácia; na abominação do passado; na exaltação à guerra e ao mili-

tarismo; no culto às fábricas e às máquinas. No plano da linguagem, postulavam: a destruição da sintaxe; a preferência pelo verbo no infinitivo para dar idéia de continuidade; rejeição do adjetivo; abolição de todas as metáforas-clichês; supressão do “eu” individualizante; liberdade na criação de imagens e analogias; ausência de controle Sintático e de limites de pontuação.

Em 1919, ano em que se inicia o movimento fascista, os futuristas aderem a essa proposta política, tornando-se seus porta-vozes. Oswald de Andrade (1890-1954) torna conhecido, entre nós, o Futurismo, para escândalo, inclusive entre seus próprios companheiros modernistas. A rigor, nossos modernistas não eram futuristas. Foram, contudo, assim denominados pela repulsa que manifestavam à arte passadista. O rótulo passou a distinguir o grupinho intelectual de São Paulo dos nossos literatos beletristas e conservadores. O romance *Memórias sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, apresenta passagens que têm sido identificadas como representativas da influência futurista pela semelhança com os textos de Marinetti:

> *Estiadas amáveis iluminavam instantes de céus sobre ruas molhadas de pipilos nos arbustos dos squares. Mas a abóbada de garoa desabava os quarteirões.*

O Cubismo é um movimento de vanguarda, de incidência facilmente identificável nas artes plásticas, a partir do quadro de Pablo Picasso, “As senhoritas de Avignon”, de 1907. O Cubismo decompõe os objetos para recompô-los segundo uma lógica própria, que não obedece às leis naturais. A deformação do objeto se dá por via de geometrização. A transposição desse estilo à literatura, conforme se pode observar na obra de Apoilinaire (1880-1918), assim como na de Jean Cocteau (1889-1963), apresenta as seguintes características: supressão da discursividade lógica e do nexo causal; predomínio da realidade

pensada sobre a realidade aparente; estética fragmentária que, decompondo o objeto, seleciona e enfatiza os detalhes, recarregando-os de expressividade. Esta composição de Oswald de Andrade é representativa:

Bucólica
Agora vamos correr o pomar antigo
Bicos aéreos de patos selvagens
Tetas verdes entre folhas
E uma passarinhada nos vaia

Num tamarindo
Que decola para o anil
Árvores sentadas
Quitandas vivas de laranjas maduras
Vespas

O Dadaísmo, por sua vez, constitui a mais radical negação de todos os meios de comunicação. Juntamente com o Surrealismo, afirma a impossibilidade de que algo objetivo, formal e lógico possa expressar a verdade do homem. Paralelamente, Dadaísmo e Surrealismo questionam a própria natureza da arte. Por força de reconhecer a inexpressividade das formas culturais, o dadaísta propõe a total destruição da arte e o retorno ao caos.

O Dadaísmo teve início em Zurique, em 1916, com o manifesto de Tristan Tzara, primeiro de uma seqüência de seis. Contudo, o auge do movimento só ocorreu em 1920, quando congressos e publicações deram maior destaque à proposta. A respeito da palavra “dada”, explica Tzara:

> *meu propósito foi criar apenas uma palavra expressiva que através de sua magia fechasse todas as portas à compreensão e não fosse apenas mais um — ISMO.*

A abolição da lógica e do patrimônio cultural acumulado, assim como a proposta de destruição da própria arte,

constitui uma atitude demolidora cujos objetivos apenas um grupo de iniciados conhece. O movimento apóia-se numa contradição: quer comunicar um repúdio por via de uma não-comunicação. Este poema de Tzara pode ser elucidativo:

Para fazer um poema dadaísta

Apanhe um jornal.
Apanhe a tesoura.
Escolha nesse jornal um artigo
com a extensão que você espera
dar a seu poema.
Recorte o artigo.
Recorte em seguida com cuidado cada uma
das palavras que compõem tal artigo e
coloque-as numa bolsa.
Agite lentamente.
Retire em seguida cada recorte um
após o outro.
Copie conscientemente
na ordem em que eles sairem da bolsa.
O poema se parecerá com você.
E eis você infinitamente
Original e de uma sensibilidade encantadora
Ainda que não compreendida pela gente vulgar.

O niilismo dadaísta se tornou, depois de um tempo, insustentável, tomando seu lugar, entre as vanguardas européias, o Surrealismo. Sob a égide de André Breton (1896-1970), são expostos, através de manifestos, os fundamentos teóricos dessa tendência. Foram agenciados para constituir esses fundamentos a tradição romântica por um lado; Freud, Marx, o esoterismo, a revolta dadaísta e toda e qualquer manifestação de recusa à hegemonia da Razão por outro lado. À semelhança dos dadaístas, os surrealistas não vêem a arte como algo sério, vêem, contudo, um possível aproveitamento da arte, se ela for usada como

veículo de penetração no inconsciente, possibilidade de mergulho no mundo onírico, cujas leis são distintas daquelas que regem a vida de vigília, uma vez que, no sonho, a lógica racional é abolida. Propõem a escrita automática, sem controle intelectual, solta ao sabor da livre associação, posta em voga pela psicanálise, propiciando o fluir das idéias sem o freio da disciplina sintática, assim como de qualquer tolhimento racional, moral ou estético.

Como conseqüência, o verso como unidade desaparece e, com ele, as convenções rítmicas e rímicas. Cabe, então, à poesia colocar em xeque os princípios do pensamento ocidental, assim como seus pressupostos de reprodução. A poesia se assume como pensamento autônomo, regido por suas próprias leis.

A partir de Baudelaire e Rimbaud, na França, e de Hölderlin (1770-1843), na Alemanha, a literatura passa a recusar a pretendida universalidade da Razão. A imaginação é convocada a assumir o lugar de frente e demolir as bases do pensamento ocidental. Com ela, recuperariam os surrealistas as forças psíquicas primitivas, próximas ao sonho e à loucura.

No Brasil, não houve Surrealismo nem Dadaísmo como um sistema. Temos, contudo, manifestações esporádicas dessas vanguardas. Um de nossos poetas mais cerebrais, João Cabral de Melo Neto, em *Pedra do Sono*, datado de 1942, compõe poemas com inegáveis traços surrealistas, como se pode observar nesta estrofe de “Dentro da perda da memória”.

E nas bicicletas que eram poemas
chegavam meus amigos alucinados.
Sentados em desordem aparente,
ei-los a engolir regularmente seus relógios
enquanto o hierofante armado cavaleiro
movia inutilmente seu único braço.

A consideração das vanguardas permite a identificação de algumas características básicas a uni-las, conforme observa José Guilherme Merquior (Os estilos históricos na literatura ocidental. In: PORTELLA, E. et alii. Teoria literária. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975). São elas:

1. a emergência de uma concepção lúdica da arte

Para o artista romântico e pós-romântico, a arte tinha um compromisso com a salvação espiritual do homem, o que conferia à obra algo de religiosidade que permitia a regeneração da alma. Em autores tão diversos quanto Ibsen, Tolstoi, Melville, Mallarmé percebe-se uma concepção da arte como uma espécie de magia superior e redentora — como é, especialmente, o caso de Mallarmé — e como procura da verdade e da felicidade.

No período conhecido como modernista, a arte-magia se converte em arte-jogo. E, em lugar da atitude estético-religiosa, encontra-se um ludismo irônico.

> *Toda a arte moderna tende a .rincar com seus temas — mesmo quando os leva terrivelmente a sério. A arte oitocentista visava à empatia; a arte moderna persegue o distanciamento.*

A visão tragicizante do destino, cultivada acentuadamente no século XIX, cede lugar à visão grotesca e antitrágica de Gide (1869-1951), Kafka (1883-1924), Thomas Mann (1875-1955), Joyce (1882-1941) ou Borges (1889-1986).

Além de brincar com seus temas, a arte moderna brinca com a forma, caracterizando-se por ser experimentalista. O jogo das linguagens experimentais só se torna possível com a dessacralização da forma, que deixa de lado o “acabamento” e o “bem-feito”. Mais que esses resultados, passou a interessar o jogo estético. Nesse jogo, o leitor é chamado a participar quase como co-autor.

2. a tendência à figuração “mítica”

A literatura moderna abandona a figuração individualizadora para adotar, em seu lugar, “o estilo mítico”, ou seja, a representação de cenas e personagens por traços genéricos, abstratos e despersonalizadores. A obra de Kafka exemplifica fartamente essa característica do Modernismo.

3. o predomínio da figuração alegórica

Por figuração alegórica entende-se, aqui, o modo de figurar que alude ao reprimido pelas censuras internas e externas da sociedade.

> *Nisso, aliás, os artistas modernos seguiram Freud com ortodoxia impecável: pois Freud singulariza o inconsciente precisamente por sua natureza de psiquismo recalcado, censurado, que o distingue de mero subconsciente. Nesse sentido, toda a arte moderna foi vocacionalmente surrealista, toda ela compreendeu o princípio da realidade como uma coação, uma limitação das possibilidades vitais do homem; toda ela concebeu a autonomia do imaginário em termos de revolta existencial, de revolução cultural.*

Se, mais uma vez, pode-se evocar a obra de Kafka, cabe registrar, também, a de James Joyce, Eugene O’Neill (1888-1953), Samuel Beckett (1906) Luigi Pirandelio (1867-1936), Garcia Lorca (1889-1936), Fernando Pessoa (1888-1935).

No Brasil, o Modernismo costuma ser dividido em duas gerações. Na primeira, a poesia tem a proeminência, a partir da Semana da Arte Moderna, em 1922, e graças à liderança de Mário de Andrade e Oswald de Andrade e à presença de Manuel Bandeira. Na segunda geração, por volta de 1930, a ficção brasileira é enriquecida com a obra de Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado, Érico Veríssimo, Rachel de Queirós. Na poesia, des-

tacam-se os nomes de Jorge de Lima, Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade.

Um estudo sobre períodos literários revela a oscilação dos parâmetros ideológicos e estéticos ao longo do tempo. Essa oscilação, por sua vez, denota, por um lado, a relatividade dos padrões; por outro, o condicionamento da literatura a fatores que extrapolam o meramente estético, situando-se no histórico, no social, no político, no psicológico, etc., de tal forma que o estudo aprofundado do assunto conduziria a uma investigação interdisciplinar, sob pena de, circunscrevendo-se a questão, reduzir-se a complexidade dos problemas.

A designação das épocas como barroca, neoclássica, romântica, simbolista, modernista, etc, obedeceu a um critério tipológico e, como tal, generalizador e posterior aos fenômenos literários. A voz que, no texto literário, fala, se, por um lado, apresenta características catalogáveis em época e estilos, tem, por outro, sua permanência assegurada apenas na medida em que firma uma dicção própria na soma dos discursos que constituem a literatura.

MODERNISMO

- Bases teóricas e filosóficas:
  - — teoria da relatividade de Einstein
  - — teoria psicanalítica de Freud
  - — filosofia de Nietzsche
  - — teoria econômica de Marx

- Tendências de vanguarda:
  - — Futurismo, Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo

- Características:
  - — concepção lúdica da arte
  - — figuração “mítica”
  - — figuração alegórica

13
Contemporaneidade

Houve um tempo
em que era fácil fazer poesia:
bastava eleger a forma
e preenchê-la
com mais ou menos habilidades.
Tudo codificado
e empacotado
na acadêmica memória
na audácia vanguardista
nos manifestos-receitas
num mutirão de escola.
.....
Agora que o texto já foi o perverso nada e o inverso tudo
— como ler a poesia
que se anuncia
como a poesia de agora?
— como ler a poesia
que se esconde
na prosa que nos aflora?
Não há profetas na praça.
O que há são multidões
lançando no ar seu pasmo

e alguém que, de repente,
sonha ouvir um verso seu.

(Affonso Romano de Sant'Anna)

A arte, nas primeiras décadas deste século, afastando-se da tradição, rompeu com uma certa unidade existente nos padrões da expressão. É verdade que cada nova geração propicia uma mudança na expressão artística, observando-se, de um século para outro, uma profunda mudança no gosto. O que ocorre neste século, porém, é uma revolução de espectro bem mais amplo que aquelas que se sucederam na História.

Herbert Read, em *Arte de agora agora* (São Paulo, Perspectiva, 1972), destaca dois traços marcantes da arte contemporânea: a complexidade — gerada pela ausência de unidade e pela ruptura com a tradição acadêmica — e a diversidade. Esta última diz respeito à peculiaridade de nosso tempo de condensar, de algum modo, nosso desenvolvimento passado "de maneira que o espírito humano, que no passado expressou a si próprio, ou a algum aspecto predominante de si próprio, diversamente em épocas diferentes, agora expressa a mesma diversidade, sem qualquer pressão em qualquer aspecto particular, ao mesmo tempo."

Tal diversidade não propicia o enquadramento da arte contemporânea em uma única tendência. A descontinuidade não permite o rótulo com que, comodamente, identificamos a arte de outros séculos. Apesar disso, é possível caracterizar a expressão artística hodierna por fatores que a particularizam e, entre eles, sem dúvida, é de grande relevância o que diz respeito à indústria cultural e à sociedade de massa.

Entende-se por indústria cultural a produção de cultura pelos meios de comunicação de massa. À forma de

cultura gerada e/ou difundida por esses meios de comunicação dá-se o nome de cultura de massa. Esta não se confunde com a cultura popular, uma vez que têm origem fundamentalmente distinta: uma provém de um saber acumulado secularmente pelo povo; a outra engloba os produtos culturais industrialmente realizados a partir do desenvolvimento técnico de nosso século.

A cultura de massa penetra a população urbana em geral e parte da população rural através de seus meios: televisão, jornal, rádio, disco, livro, publicidade, impondo padrões de comportamento e de consumo. A arte difundida por essa cultura torna-se uma mercadoria, definindo-se como legítimo produto da sociedade capitalista. Decorrência longínqua do surgimento da burguesia, essa transformação da arte em mercadoria significa, em si, um avanço, se considerarmos a restrição de acesso ao público existente no período em que a manifestação artística tinha um circuito estritamente aristocrático.

Visando o consumo amplo pelas multidões, a cultura de massa recorre a formas estereotipadas e a temas convencionais. Sem abrir questões, vulgariza, pela simplificação, conceitos complexos provenientes de outro tipo de comunicação, no caso, a de elite. Ferreira Gullar, em *Vanguarda e subdesenvolvimento* (Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978), observa que o esquematismo da arte de massa não é fruto de uma orientação predeterminada por parte de algum obscuro centro de controle. O esquematismo decorre da própria natureza dessa arte, natureza determinada por seus objetivos comerciais. A produção de histórias para atender o consumo por parte de um público tão diversificado impede o aprofundamento formal e temático. Além disso, o objetivo da arte de massa é distrair, e não concentrar.

A cultura de massa se opõe à cultura chamada superior, de elite ou universitária. E, desse modo, assistimos,

em nossa época, à tensão entre dois tipos de arte — a culta e a de massa — regidos por diferentes normas e agradando a diferentes públicos. O que não significa, frise-se, total isolamento entre elas.

Edgard L. Morin, em O espírito do tempo (L'esprit du temps. Paris, Grasset, 1962), demonstra como as revistas de fotonovelas adaptam os romances considerados obras-primas da literatura de elite ou literatura culta. O procedimento consiste em reduzi-los ao esquematismo que possibilita o consumo pelas grandes massas. Ao lado das adaptações, surgem também as reduções de obras como Madame Bovary, de Flaubert, e Os irmãos Karamázov, de Dostoievski. Por outro lado, o escritor culto contemporâneo não ignora as novelas de televisão e de rádio, as fotonovelas, o cinema, e adota recursos técnicos que pertencem a essas expressões.

Podemos dizer, de maneira ampla, que, em nossos dias, existem dois pólos de manifestação artística, intermediados por uma diversidade de expressões de arte: o da cultura de massa e o da vanguarda.

Talvez a melhor maneira de definir o que seja vanguarda seja o conceito de obra aberta de Umberto Eco: (*Obra aberta*, São Paulo, Perspectiva, 1968): a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, ou seja, o que a obra expressa não se reduz a um conceito unívoco. O grande exemplo dessa abertura é o poema "Un coup de dés", de Mallarmé. Como característica geral da vanguarda, o conceito de obra aberta atinge tanto James Joyce quanto Kafka, tanto Ezra Pound quanto Paul Éluard. De modo geral, designam-se por vanguarda as obras em que preponderam a pesquisa e a invenção estilística.

No Brasil, por volta dos anos 30, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e Jorge de Lima superam as inovações técnicas do Modernismo. A ficção renova-se com o surto regionalista das obras de José Lins do Rego,

Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. A obra de cada um deles apresenta dicção própria.

Marcada por uma visão mística e espiritualista, surge uma tendência, que postula o rigor formal e um espírito de seriedade contraposto à irreverência modernista. Trata-se da chamada geração 45, de que faz parte, senão por afinidade estética por coincidência cronológica, João Cabral de Mello Neto.

O grupo Noigandres, de São Paulo, inspirado na poesia de Ezra Pound e no romance de James Joyce, unidos a outros poetas que vinham das pesquisas modernistas, deflagram o *movimento concretista* na poesia. Os concretistas valorizam o aspecto formal do poema, destacando especialmente o gráfico, e renegam o conteúdo, a sintaxe discursiva, a subjetividade e a temática nacional.

Na diversidade da manifestação literária contemporânea, particularizam-se discursos como o de Autran Dourado, Lygia Fagundes Telles, Nélida Piñon, na narrativa; Ferreira Gullar e Affonso Romano de Sant'Anna na poesia. Deste último, extraímos o segmento que expressa o espírito da contemporaneidade poética: não há profetas na praça.

ARTE CONTEMPORÂNEA

- Características: — complexidade
  — diversidade

- Pólos: — cultura de massa
  — vanguarda

14
Vocabulário crítico

Antropocentrismo: sistema filosófico segundo o qual o homem é o centro do universo e a ele se destinam todas as coisas.
Barroco: estilo caracterizado pela tentativa de conciliação entre os valores cristãos medievais e o racionalismo renascentista.
Bucolismo: caráter de literatura que realça e festeja as belezas do campo e da vida campestre.
Cantiga: designação de certos poemas líricos medievais de origem ibérica.
Clássico: relativo à literatura grega e/ou latina da Antigüidade.
Cubismo: movimento de vanguarda que decompõe o objeto, para recompô-lo segundo uma lógica própria, que não obedece às leis naturais.
Dadaísmo: movimento de vanguarda, caracterizado pelo radicalismo com que propõe a abolição da lógica e do patrimônio cultural acumulado.
Estilo literário: conjunto de características que particularizam o texto de um autor ou de uma época.

Fingimento pastoril: simulação do poeta, segundo a qual ele é um pastor com as características decorrentes dessa identidade.
Futurismo: movimento de vanguarda, que prega a destruição do tradicional em favor de uma arte voltada ao futuro.
Heraclítico: relativo ao filósofo grego Heráclito de Éfeso (aprox. 540-480 a.C.), segundo o qual tudo existe em constante mudança, as realidades se transformando umas nas outras.
Ideal: relativo à Idéia; segundo a concepção do filósofo grego Platão, trata-se da forma eterna e imutável de uma realidade.
Impressionismo: estilo que pretende apresentar, analiticamente, uma impressão do objeto que os sentidos habitualmente não captam.
Lúdico: caráter de jogo ou brinquedo próprio de alguma coisa ou a ela atribuída.
Maneirismo: reação contra a regularidade e a harmonia clássica em favor da subjetividade.
Metafísica: conhecimento das causas primeiras e dos primeiros princípios; doutrina da essência das coisas.
Modernismo: complexo de estilos de época que apresentam em comum a concepção da arte como jogo e a figuração daquilo que a censura reprime.
Neoclassicismo: retorno aos padrões greco-latinos como reação ao Barroco.
Norma estética: regras que estabelecem os procedimentos a serem mantidos pelo artista na criação da obra de arte.
Parnasianismo: reação ao Romantismo, configurada na poesia que se volta à expressão da beleza formal.
Período literário: divisão do conjunto da produção literária segundo a predominância de determinadas características em uma determinada época.

Positivismo: filosofia de Augusto Comte, segundo a qual a explicação do homem e do mundo deve ser buscada nos dados da experiência imediata, excluída qualquer especulação metafísica.
Realismo-naturalismo: reação ao idealismo romântico que privilegia a concepção do mundo própria às ciências naturais e ao pensamento racionalista.
Renascimento: ruptura com os valores medievais e retomada dos valores da cultura greco-latina da Antigüidade.
Romantismo: revolução cultural que privilegia a subjetividade e o emotivo em detrimento da objetividade e do distanciamento.
Simbolismo: negação das tendências realistas pela valorização da subjetividade e do pré-lógico do psiquismo humano.
Teocentrismo: sistema filosófico que postula ser Deus o centro do universo, ao redor do qual devem girar todos os seres.

15
Bibliografia comentada

1. CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1954/1966.
Estudo abrangente sobre as principais questões que dizem respeito à literatura ocidental.

2. COUTINH0, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, Sul-Americana, 1968/1971.
A obra constitui o estudo da literatura brasileira a partir de sua formação até o nosso século. O volume 1 apresenta uma importante reflexão sobre períodos literários.

3. HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid, Guadarrama, 1968.
Enfoca a evolução dos períodos estéticos do paleolítico até a era do Cinema, a partir de uma perspectiva sociológica na qual combina premissas sociais, econômicas e estéticas.
Existe tradução para o português da Editora Mestre Jou.

4. MERQUIOR, José Guilherme. Os estilos históricos na literatura ocidental. In: PORTELLA, Eduardo et alii. *Teoria literária.* Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.
Considerações a respeito da sucessão dos estilos referindo-se a exemplos da literatura européia e brasileira.

5. MUKAROVSKY, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa, Imprensa Universitária/Editorial Estampa, 1981.
Enfoque de questões relativas à norma estética, a partir da localização da arte como signo na sociedade.

6. PROENÇA FILHO, Domício. *Estilos de época na literatura*. São Paulo, Ática, 1967.
Estudo das características dos estilos de época através de textos comentados.

7. WELLEK, René & WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Lisboa, Europa-América, 1975.
Apresenta os períodos literários como um segmento de tempo, dominado por um sistema de normas que conquista ascenção, predominância e, finalmente, decadência.

http://groups.google.com/group/digitalsource
http://groups.google.com/group/Viciados_em_Livros